3 1761 04428 3893

ANT. SPRINGER
CORRADO RICCI

MANVALE DI STORIA DELL'ARTE

III.
IL RINASCIMENTO IN ITALIA

ISTITVTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE
EDITORE ·· BERGAMO

Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
from
the estate of
GIORGIO BANDINI

MANUALE DI STORIA DELL'ARTE

ANDREA MANTEGNA: S. GIORGIO.
Venezia, RR. Gallerie.

ANTONIO SPRINGER

MANUALE

DI

STORIA DELL'ARTE

III.

IL RINASCIMENTO IN ITALIA

LARGAMENTE AMPLIATO NELLE ILLUSTRAZIONI E NEL TESTO DA

CORRADO RICCI

Con 480 Illustrazioni nel testo e 15 Tavole colorate

TERZA EDIZIONE

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

LIBRARY
JUN 2 4 1996
UNIVERSITY OF TORONTO

Officine dell'Istituto Italiano d Arti Grafiche — Bergamo

AVVERTENZA

Di quel nobile lavoro che è il *Manuale di Storia dell'Arte* d'Antonio Springer il terzo volume è interamente dedicato all'Arte Italiana, dal suo primo risorgere presso il 1200, a tutto il secolo XVI.

Avendo quindi, pei lettori del nostro paese, importanza specialissima, ci è parso che richiedesse da parte nostra una cura speciale.

Abbiamo perciò verificato e condotto alle risultanze degli odierni studi, date, fatti e apprezzamenti; abbiamo offerta notizia d'alcune scuole minori e di parecchi artisti ragguardevoli, negletti nell'edizione tedesca; abbiamo, infine, portato il numero delle illustrazioni, che in essa sono 331, a 480, grazie su tutto alla cortesia di Vittorio Alinari, il quale ci ha concesso di riprodurre molte sue fotografie.

L'accoglienza del pubblico ci dirà se è stato raggiunto lo scopo che ci siamo prefissi, mettendo tutto l'impegno possibile perchè il libro riuscisse ugualmente buono nel contenuto e nella veste.

Corrado Ricci.

INDICE DELLE MATERIE

A. — Nicolò Pisano e Giotto.

Scolture dell'Alta Italia ..... pag. 1
Verona, 1 — Parma (Antelami), 2.

Alta Toscana 2
Firenze, Pistoia, 2, 3, 4. Lucca, Pisa, Siena, 4, 5.

Scolture dell'Italia inferiore 6
Decorazioni plastiche dell'epoca di Federico II, 6 — Busto di Ravello, 6.

Nicolò Pisano.
Rapporti con l'antico, 6 — Pulpito del Battistero di Pisa, 6 — Deposizione di Lucca, 7 — Pulpito del Duomo di Siena, 7 — Collaboratori di Nicolò: Giovanni Pisano, Arnolfo di Cambio (Sepolcro Braye), Donato, Lapo, Fra Guglielmo (Rilievi dell'Arca di s. Domenico a Bologna — Pulpito di S. Giovanni in *Fuorcivitas* a Pistoia), 8.

Giovanni Pisano 8
Cambiamento di stile: vivacità dell'espressione e delle figure — Pulpito di Pistoia e di Pisa, 8, 9 — Pilastri della facciata del Duomo di Orvieto, 10.

Andrea Pisano e la scoltura fiorentina successiva 10
Influenza di Giotto: Bassorilievi della porta del Battistero, del Campanile, del Duomo, 10 — Tabernacolo dell'Orcagna in Or' S. Michele, 10 — Capitelli del Palazzo Ducale di Venezia, 10 — Sepolcro Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara in Napoli (Andrea da Firenze) — Seconda porta meridionale del Duomo di Firenze, 12.

La pittura. Giotto e Cimabue 13
La pittura prima di Giotto: Madonna di Guido da Siena, 13 — Crocifisso di Giunta in S. Ranieri di Pisa, 13 — Cimabue: Madonna Rucellai in S. Maria Novella a Firenze, 13 — Madonna nella Galleria dell'Accademia, 13 — Il nuovo ed il caratteristico nell'arte di Giotto, 13 — Affreschi in S. Francesco d'Assisi e a Firenze, 16, 17.

I seguaci di Giotto 17
Gaddi, Tommaso di Stefano, Daddi, Giovanni da Milano, Orcagna, Spinello Aretino e Gerini, 17 — Indirizzo spirituale del tempo, 17 — Affreschi della Cappella degli Spagnuoli, 18.

Affreschi del Camposanto di Pisa 20

La pittura in Siena 22
Duccio e la Scuola Senese: L'espressione vivace ed angelica dei dipinti sacri, 23 — Simone Martini: Affreschi nel Palazzo Pubblico (Ritratto di Guido Riccio, Maestà), 25 — Fratelli Lorenzetti: Affreschi nel Palazzo Pubblico di Siena (Il Buono e il Mal Governo), 27 — La Crocifissione del Chiostro di S. Francesco, 27 — Taddeo di Bartolo: Affreschi nella Cappella del Palazzo Pubblico (Vita di Maria), 27.

La Scuola Umbro-Marchigiana 29

Le Scuole Lombarde, Venete, Emiliane e Romagnole 29
Altichiero da Zevio e Avanzo, 29.

B. — Il Quattrocento.
Primo Rinascimento.

1. — ARCHITETTURA — pag. 31

L'essenza del Rinascimento Italiano e la sua relazione con l'Antico (Leon Battista Alberti), 32.

Primi lineamenti dell'Architettura del Rinascimento 34

Brunelleschi 38
Cupola del Duomo di Firenze, 38 — Tempio degli Angeli, Cappella de' Pazzi, 41 — Sagrestia di S. Lorenzo e di S. Spirito, 41.

Palazzi fiorentini 43

Alberti 48

I fratelli Sangallo 51

Bernardo Rossellino 51
Gli edifici di Pienza, 52.

Giuliano da Maiano 52
Il Duomo di Faenza, 52.

Edifici del Rinascimento in Roma 52

Alta Italia 53
Bramante in Milano, 53 — La Certosa di Pavia, 54 — S. Francesco a Ferrara, 55 — Il Duomo di Torino, 55 — I palazzi di Bologna, Verona e Brescia, 56, 57.

Venezia 57

2. — SCOLTURA — pag. 61

La gara per la porta del Battistero di Firenze 61

Ghiberti 61

Le porte del Battistero, 61 — Statue in Or' S. Michele, 62.

Donatello 64

Le decorazioni della facciata del Duomo, del Campanile e d'Or' San Michele, 65 — Busti in terracotta colorata, 67 — Collabor. con Michelozzo, 67 — Lavori in bronzo (David, S. Giovanni Battista). Rilievi della Cantoria del Duomo, 68 — I lavori dell'età matura, 69 — Donatello a Padova: La statua equestre del Gattamelata, 69 — Sculture nella Basilica del Santo, 70 — — Le Porte ed il Pulpito di S. Lorenzo in Firenze, 70, 71.

Luca della Robbia 72

Sculture in marmo ed in bronzo (bassorilievi della Cantoria del Duomo), 72 — Bassorilievi smaltati, 73 — La famiglia dei Robbia (Andrea, Girolamo, Luca, Paolo, Marco e Giovanni), 74 — I medaglioni della Loggia dello Spedale degli Innocenti, 75 — Il fregio del Portico dell'Ospedale del Ceppo a Pistoia, 75 — Agostino d'Antonio di Duccio, 76.

Jacopo della Quercia 76

Sepolcro d'Ilaria del Carretto in Lucca, 76 — La Fonte Gaia, il fonte battesimale di S. Giovanni in Siena, 76 — Decorazioni della porta maggiore di S. Petronio in Bologna, 76 — Tomba di Galeazzo Bentivoglio in S. Giacomo di Bologna, 76 — Scultori-fonditori di Siena (Vecchietta, Martini), 78; Cozzarelli, 77 — La scoltura decorativa (Barili, Marrina), 77.

La scoltura fiorentina in marmo nella seconda metà del secolo XV 77

Bernardo e Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano (Tomba Marsuppini, Bruni e del Cardinale di Portogallo), 80. S. Sebastiano nella Collegiata d'Empoli, 81 — Civitali (Tomba Noceto, altare di S. Regolo, Tabernacolo del Duomo), 81 — Mino da Fiesole e i suoi collaboratori nelle scolture romane (Isaia da Pisa, Mino del Reame, Giov. Dalmata, Bregno, Capponi), 81-84 — Benedetto da Majano (L'altar maggiore di S. Domenico in Siena, l'altare di S. Fina a S. Gimignano, il pulpito di S. Croce), 84.

La scoltura in bronzo. Verrocchio 85

I fratelli Pollaiuolo, 85 — Verrocchio (Monumento Colleoni, il David, Cristo e s. Tommaso in Or' San Michele), 85-88.

Alta Italia 91

Bellano, Briosco, Gagini, Laurana, 91-93 — Plastica in terracotta: Nicolò Dall'Arca, Mazzoni, Begarelli, 93-94 — Decorazioni plastiche della Certosa di Pavia (fratelli Mantegazza, Amadeo, Solari, Bambaja), 96 — L'arte plastica minuta, medaglie e placchette (Pisanello, De' Pasti, Geremia, l'Antico, Sperandio, Boldu, Caradosso, Nicolò di Forzore Spinelli, Bertoldo di Giovanni), 96-97 — L'incisione in rame, 99.

Venezia 100

Antonio Rizzo (Tomba Tron), 100 — Pietro Solari e figli (Sepolcro Mocenigo), Leopardi (Monumento sepolcrale Vendramin, i Pili delle antenne di Piazza S. Marco), 100-103.

3. — PITTURA — pag. 104

La pittura fiorentina: Masaccio e Masolino 104

L'indirizzo realistico, studio della natura, colorito e prospettiva, 104 — Masaccio e gli affreschi della Cappella Brancacci in Firenze, 104 — Masolino (Affreschi in S. Clemente di Roma e a Castiglione d'Olona), 106.

Maestri di transizione 113

Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano, 113-115.

Frate Angelico 115

Lorenzo Monaco, 115 — Quadri d'altare ed affreschi del Convento di S. Marco, 117 — Affreschi della Cappella Vaticana, 118.

Filippo Lippi 118

L'indirizzo mondano nei dipinti sacri; gli affreschi di Prato e di Spoleto, 120.

La nuova pittura 122

Gli affreschi narrativi della vita contemporanea: Benozzo di Lese, 122; Baldovinetti, 124; Pesellino, i fratelli Pollaiuolo, 125.

Sandro Botticelli 128

Mitologia e Allegoria: Affreschi della Cappella Sistina, 128 — Quadri di cavalletto, 129.

Filippino Lippi 131

Affreschi in S. Maria sopra Minerva, Cappella Strozzi in S. Maria Novella, Cappella Brancacci, quadri di cavalletto, 131.

Ghirlandaio 132

Varietà e ricchezza delle composizioni. Affreschi della Cappella di S. Fina a S. Gimignano, Cappella Sistina, Cappella Sassetti a Firenze, Coro di S. Maria Novella, 134; Scolari ed imitatori (Mainardi, Raffaellino del Garbo), 134.

Verrocchio e la sua scuola 134

Plastica; Battesimo di Gesù, 134 — Botticini, Lorenzo di Credi, 135; Piero di Cosimo, Cosimo Rosselli, 138.

Italia Centrale: Della Francesca e Melozzo 139

Pier della Francesca (Affreschi in Arezzo), 141 — Melozzo da Forlì (Affreschi in Roma, figure scorciate, allegorie), 142.

Signorelli 146

La perfetta modellazione nello studio dei nudi. Affreschi in Loreto, nella Cappella Sistina, a Monte Oliveto ed Orvieto, 146.

Alta Italia: Mantegna 146

Squarcione e Jacopo Bellini (Senso di realtà dello spazio, lo scorcio nella prospettiva, l'efficacia plastica della rappresenta-

zione). Affreschi in Padova e Mantova, i Trionfi di Cesare, 148, 149 — Quadri d'altare, Incisioni in rame, 152 — Lo sviluppo dell'incisione in Italia, 153.

La pittura Veneziana fino a Giorgione 153

I pittori di Murano (Giovanni Alemanno, Vivarini), 159 — Crivelli, 159 — Antonello da Messina e la pittura ad olio, 160 — Giovanni Bellini, 161 — Gentile Bellini, 164 — Carpaccio, 164 — Bastiani, Cima e Basaiti, 165.

Verona, Vicenza e Milano 165

Pisanello, Liberale, Buonsignori, Montagna, Marescalco, 167 — Foppa, Zenale, Bergognone, Bramantino, 168.

Ferrara, Bologna e Marche 169

Cossa (Affreschi del Palazzo Schifanoja), 171 — Cosimo Tura, 172 — Lorenzo Costa ed Ercole Roberti, 172 — Francesco Francia e la pittura sacra a Bologna, 172 — Gli scolari: Giacomo, Giulio, Giovanni Battista Francia, Boateri, Tamarocci, 174-177 — Chiodarolo, Aspertini, 177; Timoteo Viti, 177 — Giovanni Santi, 177.

Umbria: Perugino e Pintoricchio 177

Francesco di Cecco Ghissi detto Francescuccio, Allegretto Nuzi, Fratelli Salimbeni, Nelli Gentile da Fabriano, 177 — Fra Carnevale e Giovanni Boccati, 178 — Vittore Crivelli, Alamanni, Folchetti, Lorenzo il Giovane, Bernardino di Mariotto e Cola dell'Amatrice, 178 — Alunno, Lorenzo da Viterbo, Mesastris, 178 — Buonfigli, Caporali, Fiorenzo di Lorenzo, 180 — Andrea di Aloigi, Perugino, 182 — Affreschi della Cappella Sistina e in S. Maddalena de' Pazzi a Firenze, 182-184 — nel Cambio a Perugia, 184 — Progressi della pittura ad olio (Vita di Maria), 185 — Pintoricchio: La tecnica personale, impiego decorativo dei freschi, varietà dei soggetti, 188 — (Affreschi della Cappella Sistina, S. Maria in Aracoeli, Appartamento Borgia, S. Maria del Popolo, Libreria del Duomo di Siena), 188-190 — I seguaci: il Pastura, Antonazzo Romano, Matteo Balducci, Eusebio da S. Giorgio, 194 — Gli allievi del Perugino: Spagna, Manni, Tiberio d'Assisi, Ibi, Caporali, 195.

Romagna 195

L'ibridismo: Giovanni Francesco da Rimini, 195 — Coda, Palmezzano, Scaletti, Utili, Foschi, Bertucci seniore, Tonducci, Marchetti, Rondinelli, i Cotignola, 195-197.

Siena 197

Periodo di sosta; Domenico di Bartolo, Giovanni di Paolo, Vecchietta, 198 — Matteo di Giovanni, Sassetta, Sano di Pietro, Martini, Landi, Benvenuto di Giovanni, Girolamo di Benvenuto, 198 — Cozzarelli, Fungai, Pacchiarotto, 199.

C. — Il Cinquecento.

Rinascimento.

Introduzione. — Firenze dopo la morte di Lorenzo il Magnifico; Influenza del Savonarola sull'Arte, 201 — Primato di Roma, 202 — Scavi e studi di antiche opere d'arte, 203 — Distacco dell'Arte dagli elementi popolari, 204.

1. — ARCHITETTURA — pag. 210

Carattere dell'Architettura del Rinascimento 210

Bramante e la sua scuola 211

Il pittore: Affreschi già nella casa Panigarola, 212 — L'architetto: Canonica di S. Ambrogio e S. Satiro a Milano, Cancelleria, 213; Palazzo Vaticano, S. Pietro, Chiostro di S. Maria della Pace, S. Pietro in Montorio, 214; Loreto, 214; Chiesa della Consolazione a Todi, 217 — La scuola del Bramante, 217.

Fra Giocondo. Antonio da Sangallo 217

Peruzzi 220

Farnesina, Palazzo Massimo dalle Colonne, 220.

Raffaello. Laurana 221

Raffaello: architetto (Palazzo Branconio dall'Aquila, Palazzo Vidoni-Caffarelli, S. Eligio degli Orefici, Cappella Chigi, Palazzo Pandolfini), 221 — Decorazioni delle facciate (Palazzo Spada); Architettura delle finestre (Palazzo dei Duchi di Urbino in Pesaro del Laurana), 222.

Giulio Romano 222

Villa Madama, Palazzo del Te, 223.

Michelangelo 223

Opere architettoniche di Firenze e di Roma, 224.

San Pietro 224

Gli imitatori di Michelangelo 230

Vasari (Uffizi), Ammannati (Palazzo Negroni), Alessi (Palazzo Marino, Villa Scassi, Palazzo Grimaldi, S. Maria di Carignano), 230.

I teorici: Vignola, Serlio, ecc. 231

Il nuovo indirizzo architettonico, 231 — Vignola (Palazzo Caprarola, Villa di Papa Giulio III e Chiesa del Gesù), 231 — Giacomo della Porta (S. Pietro, Chiesa del Gesù), 232.

Alta Italia. Genova e Bologna 233

La viva attività artistica, 233 — Alessi e G. B. Castello, 234 — Terribilia, Formigine, Triachini, Pellegrini, 235.

Veneto: Jacopo Sansovino 235

Falconetto e Sanmicheli (Palazzi Bevilacqua e Canossa), 236 — Sansovino (Palazzi

Cornaro, Manin, la Zecca, Loggetta, Biblioteca), 236 — Scamozzi (Procuratie Nuove), 237.

Palladio 238

Studio delle forme architettoniche classiche (Teatro Olimpico, Chiostro della Carità); Palazzi e Ville di Vicenza (Basilica), 238 — Le chiese Palladiane di Venezia, 239 — Facciate ad un solo ordine di colonne, 240.

La decorazione nell'Architettura del Rinascimento 240

Ornamento plastico e pittorico delle facciate; la pittura a graffito, 241 — Polidoro da Caravaggio, Maturino, 244 — La decorazione interna (Grotteschi, stucchi in rilievo), 246.

Gli ornatisti della scuola Raffaellesca .. 249

Pintoricchio, Giovanni da Udine, 249 — Mazzoni, Brandani, Giulio Romano, Perin del Vaga, 250.

2. — SCOLTURA E PITTURA nell'Italia Centrale al principio del 1500 — pag. 254

Firenze culla della vita artistica 251

Cronaca, Baccio d'Agnolo, 251.

Caratteri della scoltura del Rinascimento 251

Scultori fiorentini del periodo di transizione 252

Ferrucci, Benedetto da Rovezzano, Baccio da Montelupo, 252 — Rustici (Predica di S. Giovanni nella porta del Battistero), 253.

Andrea Sansovino 253

Battesimo di Gesù nella porta del Battistero di Firenze; Monumenti Sforza e Della Rovere in S. Maria del Popolo, 253.

Venezia: Jacopo Sansovino 257

Statua del Bacco, 257 — Bronzi e rilievi della Loggetta, Porta della Sagrestia di S. Marco, Rilievi in S. Antonio di Padova, Statue di Marte e Nettuno sulla Scala dei Giganti a Venezia; Scolari e seguaci (Campagna, Vittoria), 258-259.

Bologna: Tribolo, Properzia, Lombardi, ecc. 259

Rilievi di S. Petronio a Bologna e dello zoccolo dell'Arca di S. Domenico, 260.

La pittura fiorentina. Fra' Bartolommeo 261

Il dipinto sacro di grande stile, 262 — Il perfezionamento della tecnica pittorica, 263 — L'effetto pittorico raggiunto col disegno a mano, 264 — Mariotto Albertinelli, 267 — Bugiardini, Franciabigio, Ghirlandaio, 268.

Andrea del Sarto 270

La perfezione del colorito nei suoi affreschi e quadri di cavalletto (Affreschi del Chiostrino dell'Annunziata e Confraternita dello Scalzo, 270 — Deposizione di Cristo, Madonna delle Arpie, Annunciazione), 270 — Gli scolari (Rosso Fiorentino, Pontormo, Granacci, Puligo), 272.

Siena: Il Sodoma e la sua scuola 273

L'inferiorità della pittura senese nella seconda metà del 400; gli affreschi del Sodoma in Monteoliveto, 274 — Gli affreschi nella Farnesina, Roma, 275 — In S. Domenico, in S. Bernardino, nel Palazzo Comunale di Siena; quadri, 275 — Pacchia (Affreschi in S. Bernardino), Peruzzi, Beccafumi (Pavimento del Duomo di Siena, 275 — Giomo del Sodoma, Rustico, Riccio, 276.

3. — LEONARDO, MICHELANGELO e RAFFAELLO — pag. 276

a. **Leonardo da Vinci.**

Origine, studi, lavori giovanili (Adorazione dei Magi), 277 — Il suo ingegno molteplice, 279 — Al servizio di Lodovico il Moro a Milano (Statue di Francesco Sforza e del Trivulzio, ritratti femminili, 281; Vergine delle Rocce, 284; Sala delle Asse, Cenacolo in S. Maria delle Grazie, 284) — Il cartone della battaglia di Anghiari, 288 — Monna Lisa, 289 — Madonna con s. Anna, 290 — L'Annunciazione e s. Girolamo col leone, 291 — I disegni, 291 — Ambrogio de' Predis, 284 — Melzi, 292.

La scuola pittorica lombarda 292

Andrea Solario (immag. dell'Ecce Homo), Boltraffio, 294; Luini (Transito di S. Caterina, Affreschi della chiesa dei Pellegrini a Saronno e di S. Maria degli Angeli a Lugano), 295 — Bernardino de' Conti, Sala, Marco d'Oggiono, Cesare da Sesto, Giampietrino, Magni, Francesco Napoletano, 297.

Piemonte 297

Macrino d'Alba, Defendente Ferrari, Cane, Giovenone, Gaudenzio Ferrari (Affreschi di Varallo, Saronno, Vercelli), Lanino, 299.

b. **Michelangelo, fino alla morte di Giulio II** 302

Periodo Fiorentino 302

La maniera personale della sua arte. Educazione. Sue opere giovanili (Lotta dei Centauri coi Lapiti, la Madonna e il Bambino); fuga a Bologna e breve ritorno a Firenze; l'Angelo di destra della tomba di S. Domenico, s. Giovannino, Cupido dormiente) e ritorno a Roma (La Pietà, il Bacco, Cupido, Davide), 303-304 — Le sue prime pitture (Madonna con gli Angeli, il Cristo deposto e la Sacra Famiglia), 306 — Episodio della guerra di Pisa (cartone), 306.

Primo periodo Romano 306

Chiamata a Roma, lavoro intorno al sepolcro di Giulio II. Decorazioni della Cappella Sistina, 306.

c. **Raffaello** 311

Periodo Umbro 311

L'origine — I primi anni — Influenza di Timoteo Viti e del Perugino (Incoronazione di s. Nicola da Tolentino, Crocifisso, Incoro-

nazione, Sposalizio della Madonna, Madonna di Casa Ansidei), 311 — Il Sogno del Cavaliere ed altre opere giovanili, 312.

Periodo Fiorentino **312**

Madonne della maniera fiorentina, Cristo deposto, 316.

Periodo Romano **317**

Affreschi delle stanze in Vaticano: La Disputa, La Scuola d'Atene, gli altri dipinti della prima stanza, 318; la seconda stanza: Eliodoro, 320 — Attila, s. Pietro liberato dal carcere, la Messa di Bolsena, 320; la terza e la quarta stanza: Prigionieri di Ostia, l'Incendio di Borgo, l'Incoronazione di Carlo Magno, Leone III, 320-322 — Collaborazione degli scolari, 324 — Ritratti e Madonne del periodo romano (Giovanna d'Aragona, Leone X, 324; Donna velata, Madonna di Loreto, Madonna col diadema ed altre), 326 — Ritratto di Giulio II, 327 — Cartoni per arazzi, 327 — Decorazioni delle Loggie, 328 — Affreschi delle Sibille, 329 — Affreschi della vôlta e della parete della Farnesina, 329. La versatilità della sua arte, 330 — lavori di architettura, incisioni in rame, ricostituzione di Roma antica ecc., 331 — la Madonna Sistina, 332 — Gli ultimi lavori (la Sacra Famiglia di Francesco I, la Trasfigurazione), 334 — La scuola di Raffaello, 334.

d. **L'opera tarda di Michelangelo** **334**

Monumento sepolcrale dei Medici, 334 — Sepolcro di Giulio II, 338 — Il Giudizio Universale della Cappella Sistina, 341 — Affreschi della Cappella Paolina, 341 — Composizioni degli scolari e seguaci (Venusti, Condivi, Allori, Daniele da Volterra, 341; Sebastiano del Piombo, 342) — La Pietà del Duomo di Firenze; studi dell'architettura, 343.

4. — LA PITTURA DEL 1500 NELL'ALTA ITALIA — pag. 345

Correggio e Giulio Romano **345**

Considerazione sulle scuole d'arte locali. L'indirizzo della scuola di Ferrara (Garofalo, Mazzolino, Ortolano, Dosso, 346; Scarsellino, Bonomi), 348 — Correggio: educazione artistica, lavori giovanili, 349; maniera personale, 350; Correggio a Parma (decorazione del Monastero di S. Paolo, affreschi di S. Giovanni Evangelista, la cupola del Duomo), 350 — Quadri allegorici e mitologici (Danae, Leda, Io), 351 — Quadri di Budapest, Londra, Parigi, Dresda, 353 — Scolari e seguaci (Gandini del Grano, Rondani, Anselmi, Mazzola-Bedoli), 359 — Parmigianino (quadro di s. Margherita, affreschi della chiesa della Steccata e di Fontanellato, ritratti), 361-363 — Giulio Romano (affreschi del palazzo del Te e del castello Ducale), 364-365 — I suoi aiutanti (Pagni, Rinaldo Mantovano, Ghisi Primaticcio), Leonbruno, 365 — Lodi e Cremona: la famiglia Piazza, i Boccaccino, 365; i Campi, 366; Sojaro, Anguissola, Malosso, 369.

5. — L'APOGEO DELLA PITTURA VENEZIANA — pag. 370

Giorgione **370**

Caratteristiche della sua arte. Efficacia del colorito, paesaggio di fondo, 370; la pala di Castelfranco, la Tempesta o la famiglia di Giorgione, i Tre Filosofi, 371; la Venere dormente, 372.

Palma Vecchio, Sebastiano e Lorenzo Lotto **373**

Palma Vecchio: Bellezza femminile (la Violante, le Tre Sorelle, s. Barbara), 375 — Sebastiano del Piombo: Quadri d'altare (S. Giovanni Grisostomo), 376 — Ritratti (la Fornarina, Andrea Doria), 376-377 — Lorenzo Lotto: quadri sacri, ritratti (Gentiluomo dalla barba rossa, il Cardinal Rossi), 377-380.

Tiziano Vecellio **380**

Suoi rapporti con Giorgione. Opere giovanili (Amor sacro e Amor profano, il Tributo), 381 — Lavori del Palazzo Ducale, 381 — Rapporti con le Corti principesche (Baccanali, Festa di Venere, Bacco ed Arianna, Satiri e Baccanti), 383-384 — La Venere di Urbino, 384 — Ritratti virili (Carlo V, Strada, duchi d'Urbino, Aretino, Duca di Norfolk, Papa Paolo III, l'Uomo dal guanto), 385 — Ritratti femminili (figlia di Roberto Strozzi, la Flora, l'amante di Tiziano, Laura Dianti, la Bella), 385-386 — Quadri d'altare (Madonna con tre Santi, Madonna delle ciliege, l'Assunta, Madonna di Cà Pesaro, il Martirio di s. Pietro Martire), 387-390 — Pitture degli ultimi anni. Soggetto mitologico: Venere ed Amore, Danae, Venere ed Adone, 390. Soggetto sacro: il Martirio di s. Lorenzo, l'Ecce Homo, l'Addolorata, 390-393.

Pittori contemporanei di Tiziano **393**

Giovanni Antonio da Pordenone, 393 — Licinio, Bonifazio dei Pitati, Antonio Palma, Battista di Giacomo, 394; Polidoro de' Renzi, Paris Bordon, 396 — Marconi, 396; Schiavone, i Bassano, 397 — Influenza della pittura veneziana sulla lombarda: Moro, Brusasorci, Badile a Verona; Cariani, G. B. Moroni a Bergamo, 397; Savoldo, Romanino, Moretto a Brescia (quadri d'altare delle Chiese e Pinacoteca), 402.

Tintoretto e Paolo Veronese **402**

Influenza di Michelangelo sulle composizioni. Peggioramento della tecnica. Forte contrasto d'ombre e luci, 402 — Le sue tele colossali delle chiese veneziane, Palazzo Ducale e Scuola di S. Rocco, 402 — Paolo Veronese: toni argentei del colore, 404; la riproduzione della vita veneziana nelle Cene (Nozze di Cana, Cena in casa di Levi, Cena in casa di Simone, il Convito di S. Gregorio Magno), 405 — Quadri di chiesa (s. Antonio, s. Se-

bastiano), 407 — Quadri di soggetto storico (la Famiglia di Dario), 407 — L'elemento decorativo delle sue pitture (dipinti colossali del Palazzo Ducale, affreschi della Villa Masèr), 411.

6. — LA FINE DEL RINASCIMENTO

pag. 412

Produzioni industriali, trascuratezza del disegno, immiserimento della fantasia, 412 — I ritratti e le statue (Carlo V a Madrid, Cosimo I a Firenze, Filippo III a Madrid), 413 — Plastica decorativa: la Fontana delle Tartarughe del Landini, 413 — Benvenuto Cellini e Guglielmo della Porta (statua del Perseo, statua di Paolo III), 416 — Ammannati, Bandinelli (Ercole e Caco), 417 — Pierino da Vinci, Leone Leoni, Giambologna (Fontana del Nettuno, Ratto delle Sabine, Mercurio), 418-419 — Decadenza della pittura: i ritratti (Vasari, Bronzino, Salviati, Allori, Zuccari, Arpino, Barocci), 420-421 — Le pitture di Palazzo Vecchio a Firenze del Vasari, 421 — Quadri figuranti supplizi del Pomarancio, 422 — Accademie e Società d'Arte delle piccole città (famiglie Procaccini in Milano, Cambiaso a Genova; Pupini, Marchesi, Francucci, Bagnacavallo, Fontana, Sabbattini, Tibaldi, Passarotti e Samacchini a Bologna), 423-426.

D. — L'Arte Industriale del Rinascimento Italiano.

Influenza dell'Architettura nell'arredamento 427

Produzione industriale, rivestimento delle pareti, camini ecc., 428 — Leggi fisse dei campi decorativi, 429.

Decorazione e arredamento delle chiese 430

Altari, pulpiti, sepolcri, cibori, fonti battesimali, acquasantiere, cancelli, stalli del coro, candelabri, lampade ecc., 430.

Arredamento dei palazzi 431

Portafiaccole, lanterne (Caparra), picchiotti ecc., 431.

Mobili 431

Cofani, forzieri, letti, coperte, 433.

Bronzi 433

Cancellate, candelabri (Chiesa del Santo di Padova, del Riccio), lampadari, 433, 434.

Metalli nobili 435

Bacini, anfore, coppe, orecchini, anelli, armature, saliere (Cellini, Bernardo da Castelbolognese), la pittura a smalto, 435-437.

Legno 439

Intaglio, tarsia (Giovanni Barili, frati conventuali lombardi, Brunelleschi, Benedetto da Maiano, Fra Giovanni da Verona, Fra Damiano da Bergamo), 439.

Maioliche 441

Arte Vasaria: Deruta, Faenza, Gubbio (Mastro Giorgio Andreoli), Pesaro, Urbino (Xanto Avelli, Dario Fontana), Castelldurante, Cafaggiolo, Ravenna, Ferrara, 441-444.

Vetri e vetrate 444

I vetri artistici: Venezia e Murano. Le vetrate (Giacomo da Ulma, Marcillat, i Vivarini, Cristoforo de Motis, Antonio da Pandino, Pandolfo da Pisa, Pastorini ecc.), 444-445.

COLLOCAZIONE DELLE TAVOLE FUORI TESTO

I. Andrea Mantegna: S. Giorgio. Venezia, Gallerie ..... Frontispizio

II. Masaccio: La cacciata dal Paradiso. Firenze, Cappella Brancacci nella chiesa del Carmine ..... Pag. 107

III. Melozzo da Forlì: Angeli che suonano. Roma, Sagrestia di S. Pietro. » 145

IV. Bramante: L'uomo dall'alabarda (affresco). Milano, Brera ..... » 212

V. Decorazioni murali nel Palazzo Doria a Genova ..... » 250

VI. Sodoma: S. Sebastiano. Firenze, Galleria degli Uffizi ..... » 274

VII. Leonardo da Vinci: La Vergine delle Roccie. Parigi, Louvre ... » 284

VIII. Michelangelo: Sacra Famiglia. Firenze, Galleria degli Uffizi .... » 306

IX. Raffaello: Madonna della Seggiola Firenze, Galleria Pitti..... » 326

X. Raffaello: Madonna Sistina. Dresda, Galleria ..... » 332

XI. Correggio: Madonna del s. Francesco. Dresda, Galleria ..... » 348

XII. Sebastiano del Piombo: Tre Donne. Particolare del quadro di s. Giovanni Grisostomo a Venezia ..... » 376

XIII. La Bella di Tiziano. Firenze, Galleria Pitti ..... » 386

XIV. Bonifacio: Il ricco Epulone. Venezia, Gallerie ..... » 394

XV. Maioliche d'Urbino. Raccolta Spitzer ..... » 440

A. — NICOLÒ PISANO e GIOTTO

Mentre coloro che studiano la storia la dividono, per darle maggiore chiarezza, in tante epoche distinte, l'umanità procede per periodi fluenti uno nell'altro così, che solo l'occhio sperimentato di chi guarda dietro a sè può scorgere qualche punto di separazione. Anche nel campo dell'arte lo stile muta man mano, o inconsciamente abbandonando le antiche forme o lasciandole continuare accanto alle nuove.

In Germania, però, l'arte medioevale si associa all'arte nuova in modo assai diverso che in Italia. Mentre là molti elementi gotici vengono ripresi dall'arte che porta nome di Rinascimento tedesco, in Italia i caratteri che saranno quelli propri all'arte del suo Rinascimento appaiono già nel Medio Evo. E ciò per una ragione storica. Infatti, alla fine del periodo degli Hohenstaufen, in Italia si gettarono le basi di quell'ordinamento politico e di quella cultura nazionale che dovevano condurre il paese ad un costante progresso. Le città salgono a grande altezza, rinvigorisce il senso politico, sorge l'orgoglio municipale, forti personalità si affermano, guadagnando potenza e autorità. Agli occhi dei contemporanei, l'immagine dell'antica Roma si fa sempre più viva, eccita la fantasia e serve d'impulso e di esempio nei nuovi tentativi artistici.

Dacchè in Italia ricomincia il fervore di una vita artistica, cioè nel corso del secolo XII, il progresso, benchè più lento, è più costante che al di là delle Alpi. Questo progresso si segue soprattutto nelle opere di scoltura dell'Alta Italia, là dove par che si risvegli prima la fresca ispirazione artistica.

Si prendano, per esempio, come punto di partenza i bassorilievi della facciata di S. Zeno a Verona, rappresentanti leggende, scene del Vecchio e del Nuovo Testamento (fig. 1) e le occupazioni di ogni mese, per procedere innanzi fino alle scolture del secolo XII (*Deposizione dalla Croce*, frammento di pulpito nel Duomo di Parma – fig. 3) o del principio del secolo XIII (fonte battesimale in S. Giovanni di Verona – fig. 2), e si vedrà come venga gradualmente spirando da queste ultime un soffio nuovo di vita, un'impronta personale più forte, un migliore senso della forma. Nelle scolture del portale di Verona manca ogni individualità; potrebbero essere nate anche in Germania o in Francia. Si direbbero disegni tradotti meccanicamente in figure semitonde, e, nullostante le iscrizioni che glorificano il loro meschino autore, si direbbe ch'ei neppure conoscesse le leggi del bassorilievo. Anche

la tavola conservata nel Duomo di Parma (fig. 3) e scolpita dal discendente d'una maestranza di scalpellini della valle d'Antèlamo, Benedetto Antèlami, nel 1178, nel soggetto e nelle forme par che derivi da antichi modelli. Ancora ai lati della croce si vedono le due figure simboleggianti la Sinagoga e la Chiesa, più piccole delle altre, contraddistinte l'una dal calice, l'altra dall'abito pontificale. La composizione è intesa come un quadro, e manca di concezione plastica; ma le singole figure hanno maggior verità di movenze. In ciò l'Antèlami è superato ancora dal maestro del fonte battesimale di Verona, nel quale le figure snelle hanno le vesti a ricche pieghe, e sono mosse con singolare giustezza e con vivace energia. Manca però ancora quel

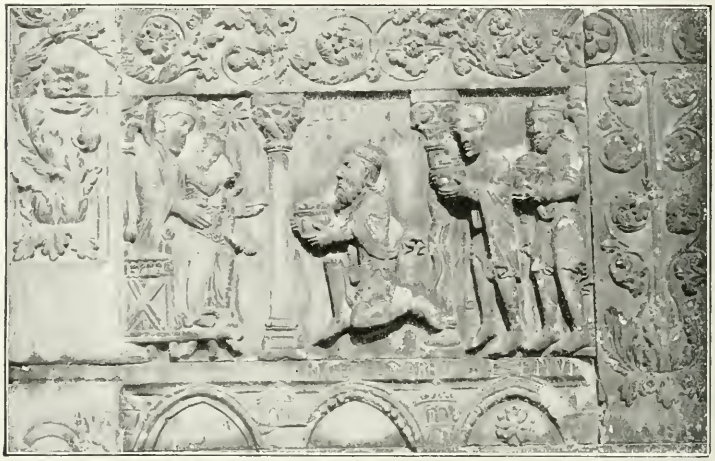

Fig. 1. L'Adorazione dei Magi. Bassorilievo di Nicolò, sul portale della chiesa di Zeno in Verona.

senso dello spazio, che insegna a disporre con equilibrio e simmetria le figure; e difetta ogni conoscenza della tecnica meglio acconcia al bassorilievo.

Da questo punto di vista le sculture toscane appaiono più suscettibili di progresso, benchè il disegno ne sia più greve e più rozzo. L'architettura romanica della Toscana offriva anche minor campo alla scultura che la lombarda. Le sculture dei portali del secolo XII (per es. a Pistoia) sono di piccole dimensioni e di esecuzione povera. Invece l'uso di adornare i pulpiti dà occasione agli artisti di esercitare il loro senso plastico e di perfezionarlo. Furono i nuovi ordini dei frati mendicanti e dei frati predicatori, e fu il favore col quale venne accolta dal popolo la predicazione, che diedero tanta importanza al pulpito. La predica divenne parte indipendente del servizio divino, e il pulpito sorse in mezzo alla chiesa, isolato, sorretto da colonne, così da permettere al predicatore di raccogliere tutti intorno a sè gli ascoltatori. La scultura si gettò avidamente sul nuovo campo che le si offriva, e invase i parapetti del pulpito di ornati e di figure.

Fig. 2. Fonte battesimale in S. Giovanni in Fonte di Verona.

La ripetizione dei soggetti (Giovinezza e Passione di Cristo, Giudizio universale, Profeti, Evangelisti, Angeli) condusse gli artisti a dar maggiore importanza alla forma e a tentare di ricondurla alla verità e alla vita. Nei pulpiti toscani il progresso, in tal senso, è costante; e fin dall'inizio, in confronto alle sculture dell'Alta Italia, si scorge in essi una maggior conoscenza delle leggi della plastica. I bassorilievi, che da un pulpito della distrutta chiesa di S. Pietro Scheraggio a Firenze furono trasportati in S. Leonardo d'Arcetri (fig. 4) e che appartengono circa al 1250, in un modellato più rotondo dei drappeggi, nelle teste di profilo, nelle figure

Fig. 3. Deposizione, di Benedetto Antélami, nel Duomo di Parma.

più regolarmente rilevate dal fondo ci mostrano il tentativo di una decorazione plastica dei piani.

Simili a questi sono i bassorilievi in S. Michele in Groppoli (1194) e in S. Bartolomeo a Pistoia (fig. 5), opera questi di mastro Guido Bigarelli da Como (1250), che attivamente lavorò in Toscana (a Lucca, a Pisa, a Pistoia) dal principio del

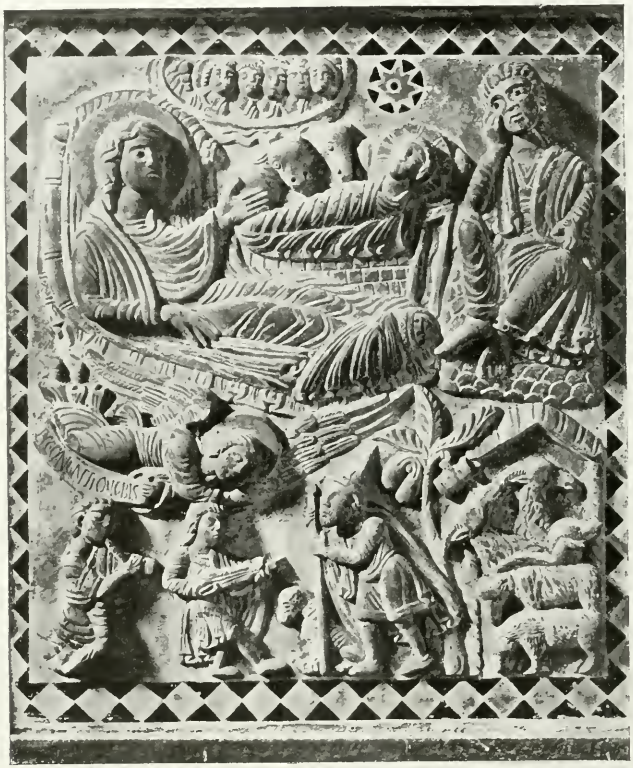

Fig. 4. Nascita di Gesù. Bassorilievo del pulpito di S. Leonardo d'Arcetri presso Firenze.

XIII secolo. Le sue opere si distinguono dalle contemporanee toscane nella composizione evidente e felice. Che anche all'epoca romanica si sapessero affrontare con buon successo i grandi problemi della statuaria, lo prova l'eccellente gruppo di *San Martino col mendicante* sulla facciata del Duomo di Lucca (fig. 6). La statua deve essere della seconda metà del secolo XIII e si rivela opera nata in quella Toscana che fu sin dall'antichità la culla dello sviluppo artistico. Però la mano maldestra non sa dare ancora grazia e finezza alle singole figure, che non sono per anco di-

rettamente ispirate dal vero. Per tradurre in forme plastiche le immagini reali, l'occhio ha bisogno di una ben più lunga educazione, ed è naturale che in quel tempo all'artista fosse più facile e sicuro il cercare i suoi modelli tra le forme plastiche già pronte. Ed ecco l'arte classica ricomparir maestra.

Fig. 5. Nascita di Gesu. Bassorilievo di Guido da Como nel pulpito di S. Bartolomeo in Pistoia.

Si cominciò dallo studiare e dal copiare le figure isolate. I bassorilievi raffiguranti l'*Annunciazione*, la *Nascita di Gesù* e l'*Adorazione dei Magi*, che da una antica chiesa di Ponte allo Spino presso Siena furono trasportati in Duomo, rivelano la conoscenza esatta dell'arte antica e sopratutto dei sepolcri etruschi. Però, se in passato furono considerati come i primi saggi di quell'arte che nel secolo XIII prese in diversi modi ad imitare i modelli classici: oggi la storia dell'arte li attribuisce ad un tempo posteriore e crede di riconoscerli come prodotto della scuola di Nicolò Pisano.

Fig. 6. S. Martino. Gruppo nella facciata del Duomo di Lucca.

L'imitazione dell'antico si riscontra contemporaneamente in due punti diversi d'Italia. A Castel del Monte, in Andria, a Foggia, a Capua ecc. l'imperatore Federico II fece costruire una serie di castelli, ora in parte trasformati, che dovettero offrir largo

campo alla scoltura. Qui grazie ai numerosi frammenti antichi onde era ricco il mezzogiorno d'Italia, si fece sentire l'influenza classica, come mostrano ancora le monete d'oro battute a Messina e a Brindisi (Augustali) e i frammenti delle decorazioni plastiche, di cui Federico II nel 1247 rivestì una porta marmorea della fortezza di Capua (ora nel Museo di quella città).

Un altro saggio di quest'arte nell'Italia meridionale l'abbiamo nel busto che è a Ravello presso Amalfi, indicato erroneamente come l'immagine di Sigilgaita Rufolo, posto (non par verosimile che lì fosse in origine) sull'arco della porta del pulpito costruito nel 1272. Nel puro ovale della testa, nei capelli ondulati e rovesciati all'indietro, nella forma larga delle guance, ritroviamo i caratteri stessi d'un'altra testa somigliante, proveniente da Scala presso Amalfi, ora nel Museo di Berlino (fig. 7).

Fig. 7. Busto. Museo di Berlino.

L'altra regione, molto più importante, dove l'arte del secolo XIII torna al classicismo, è Pisa. Qui un grande artista, Nicolò Pisano, studierà con risultati fecondi l'antica scoltura. Della sua vita (1220? — 1280 circa) e della sua educazione artistica non sappiamo quasi nulla; una cosa sola è sicura, che, quantunque paia nato in Puglia, i modelli che egli ebbe sott'occhio si trovano a Pisa stessa, e furono studiati da lui sul posto: arche cinerarie etrusche, un sarcofago col mito d'Ippolito ed un vaso marmoreo con figurazioni bacchiche. Siccome a Pisa già nel secolo XII ferveva la vita artistica e oltre alla scoltura in legno fioriva l'arte di fondere in bronzo, è lecito supporre che Nicolò Pisano trovasse là gli elementi per la sua educazione artistica.

L'opera sua prima, e più famosa, è il pulpito del Battistero di Pisa (del 1260 – fig. 8) che posa su sette colonne, ed ha la balaustrata ornata da cinque quadri a bassorilievi: *Annunciazione, Nascita di Gesù, Adorazione dei Magi* (fig. 9), *Presentazione al tempio, Crocifissione e Giudizio universale.* Naturalmente i due ultimi quadri, per lo stesso soggetto, non possono presentare analogia con figurazioni classiche; ma tanto più palese essa è nei tre primi. L'artista prende tali e quali alcune figure da bassorilievi antichi, senza curarsi del loro significato originario; così un sacerdote di Bacco diventa il sommo sacerdote della *Presentazione al tempio,* come altre teste e altri atteggiamenti sono presi da opere antiche. Però quei modelli gli servivano di norma più per il contorno del disegno che per la composizione. Ciò appar chiaro a chi osservi la figura e il viso e l'acconciatura della Madonna nella *Annunciazione* e nella *Nascita* (tolti al sarcofago di Fedra nel Camposanto di Pisa) e la testa dei cavalli nell'*Adorazione.*

Se Nicolò a Pisa si mostra ancora impacciato nell'imitare i modelli classici e

timido nel rappresentare le scene della vita, a Lucca, nella *Deposizione dalla Croce* (lunetta sulla porta sinistra della facciata del Duomo), vediamo il maestro nella

Fig. 8. Pulpito del Battistero di Pisa, di Nicolò Pisano.

pienezza della sua forza. In questa infatti, che è l'opera della sua maturità artistica, egli arriva ad esprimere intero il suo sentimento.

Altro capolavoro del maestro è il pulpito nel Duomo di Siena, simile per la struttura e per la decorazione a quello del Battistero pisano. Quest'opera, alloga-

tagli nel 1266. fu compiuta con l'aiuto del figlio Giovanni e dei discepoli Arnolfo di Cambio, Donato e Lapo.

Tale collaborazione spiega in parte l'allontanamento dall'indirizzo classico, ed anche mostra come l'arte classica non fosse la base sicura e generale dell'educazione artistica, ma anzi in principio non fosse che episodica. Nicolò volle imitare quelle opere isolate che più lo colpirono per la bellezza delle forme; ma appena la sua personalità scompare, anche il classicismo perde la sua influenza, e si fa strada l'indole particolare degli artisti, dominati dalle tradizioni e dalle tendenze del tempo, dirette, come si intravede nella stessa *Crocifissione* di Nicolò, verso una più vivace e ricca varietà di figurazione: donde i gruppi affollati di figure più individuali, più mosse.

Fig. 9. Adorazione dei Magi. Nel pulpito del Battistero di Pisa.

La Madonna, collocata entro una nicchia del mal ricomposto sepolcro del cardinale di Braye in S. Domenico d'Orvieto (fig. 10), opera del famoso architetto Arnolfo di Cambio († 1301), ha ancora qualche affinità coi tipi di Nicolò. Così nelle opere del domenicano fra' Guglielmo, cioè nel pulpito di S. Giovanni *Fuorcivitas* a Pistoia e nell'arca di S. Domenico in Bologna, nella quale lavorò lo stesso Nicolò, si risente un'eco dell'arte classica e della scuola di Nicolò (fig. 11). Nella giusta proporzione delle figure e nella calma disposizione dei gruppi lo scolaro (secondo alcuni) supera il maestro.

Ma già il figlio di Nicolò, Giovanni Pisano († verso il 1320), sacrifica anche la bellezza all'energica espressione ed alla vivacità delle sue figure. Egli eseguì i pulpiti di marmo per Sant'Andrea di Pistoia (1301) e per il Duomo di Pisa (1311); quest'ultimo ottagonale con sette bassorilievi della vita di Gesù, sostenuto da un pilastro centrale con le figure della Fede, della Speranza e della Carità. Le scene sono le stesse scolpite dal padre, ma quanto sono più appassionate le singole figure! Nella *Strage degli innocenti* (fig. 12), per esempio, con quanta maggior varietà sono at-

teggiati, con quanta naturalezza si muovono segnatamente i personaggi secondari, che non si contentano di riempire i vani, ma partecipano all'azione!

Con Giovanni Pisano appare nell'arte il sentimento. Nelle stesse Madonne, come in quella del Camposanto di Pisa e nell'altra del Duomo di Prato (fig. 13),

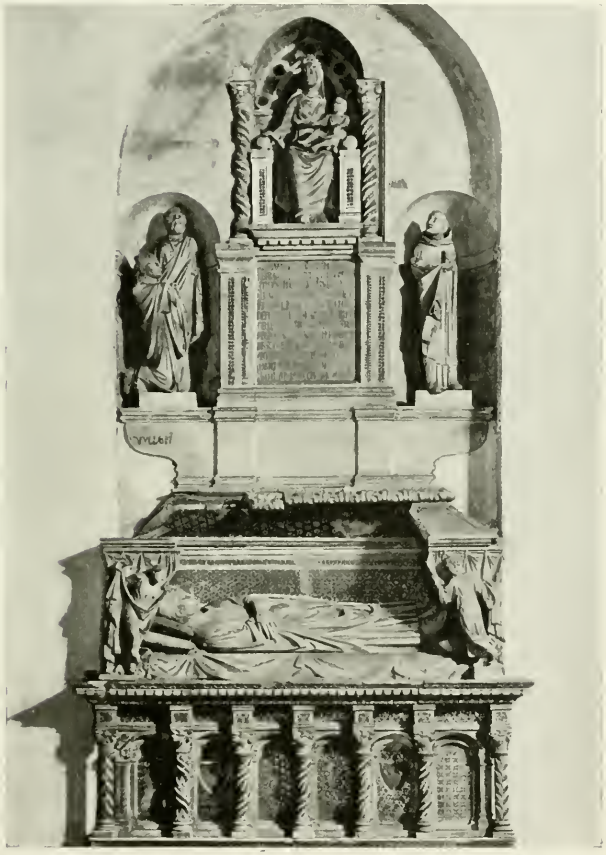

Fig. 10. Sepolcro del cardinale di Braye in S. Domenico d'Orvieto, di Arnolfo di Cambio.

lo sforzo di esprimere un sentimento arriva all'esagerazione. Quanto alla bella riproduzione delle forme, che è pur dote precipua della plastica, Giovanni se ne allontana di tanto, quanto più si avvicina ad ottenere l'effetto drammatico.

Nel maggior numero degli scultori del secolo XIV il desiderio, anzi la smania del *raccontare* è evidente, e lo dimostrano i bassorilievi di cui sono ricoperti i quattro

pilastri della facciata del Duomo di Orvieto, rappresentanti la *Creazione*, il *Peccato originale*, le *Profezie messianiche*, la *Vita di Gesù* e il *Giudizio universale*, i quali abbracciano così, secondo l'uso medievale, tutta insieme la storia della redenzione.

Benchè la distribuzione non sia altrettanto felice — le figure s'intrecciano con tralci di vite — la fresca vivacità della rappresentazione forma la delizia dell'osservatore. Adamo dorme disteso in atteggiamento pieno di naturalezza e tutta la storia è chiaramente espressa; nei risorti del Giudizio finale (fig. 14) si vede con che diligenza siano eseguiti i nudi ed espressi i vari sentimenti di sbigottimento e di gioia. È questo un meraviglioso saggio, unico forse in Italia, di decorazione figurata, dal 1310 al 1330, che noi non sapremmo dire se fiorentino o pisano o, come sembra più probabile, senese.

Con Andrea da Pontedera detto solitamente Andrea Pisano, figlio d'Ugolino di Nino (1273-1348) e sotto l'influenza invadente di Giotto, la plastica toscana fece i suoi maggiori progressi. I bassorilievi in bronzo, nella porta del Battistero di Firenze (fig. 15), sono ammirabili per la composizione chiara e concisa, per l'arte di riassumere la scena in poche figure essenziali, disposte abilmente nello spazio assegnato.

Anche i primi 21 bassorilievi del fregio inferiore nel campanile del Duomo sono frutto della collaborazione di Giotto e d'Andrea Pisano, e fu Andrea che ne modellò la maggior parte. In essi sono evidenti gli stessi pregi formali dei bassorilievi delle porte del Battistero, e interessano anche più per l'affascinante ed ingenua vivacità dei soggetti: le varie arti e i mestieri, come furono inventati e come venivano esercitati.

Alla creazione d'Adamo e d'Eva segue Adamo che lavora la terra, Eva che fila, Noè ebbro che dorme; poi pastori, agricoltori, naviganti, aurighi, vasai, pittori, scultori, muratori; e, completati più tardi in cinque esagoni da Luca della Robbia, i maestri delle arti liberali, tutti intenti al loro lavoro. Questi bassorilievi (fig. 16) sono i primi d'una serie di figurazioni che racconteranno la storia della civiltà, storia che troverà la sua espressione definitiva e perfetta nella *Scuola d'Atene* di Raffaello.

Il Petrarca, in una sua lettera, si mostra piuttosto ostile alla scoltura del tempo che secondo lui non corrispondeva all'ufficio dell'arte plastica, ma il giudizio mal si conviene agli anni che seguirono la morte di Andrea. Nella seconda metà del trecento, la scoltura s'innalza per tutta Italia; a Firenze, che è sempre la sede favorita dell'arte, vediamo i bassorilievi e le statuette nel tabernacolo di Or' San Michele di Andrea di Cione Orcagna (1359); a Venezia i capitelli del Palazzo Ducale (fig. 17) alquanto posteriori, ma lavorati al modo del secolo XIV; a Napoli magnifico sepolcro del Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara, opera di Andrea da Firenze ecc. Dovunque si ha l'impressione di un'arte potentemente progredita.

Già le proporzioni sono più esatte, le teste più vive, le pieghe più molli; spesso la finezza del viso e la grazia degli atteggiamenti muovono a maraviglia e fanno pensare che se i limiti imposti dall'architettura gotica non fossero stati d'impaccio, la scoltura si sarebbe svolta anche con maggior libertà. Giacchè, pur non essendo così subordinata all'architettura come nel nord, la nostra scoltura era costretta dagli archi acuti e dagli angusti tabernacoli, in uno spazio ben limitato.

Oltre a ciò, l'architettura gotica assegna alla scoltura un ufficio piuttosto decorativo, che mal si confà allo scopo principale dello scultore, che è la riproduzione

Fig. 11. ARCA DI S. DOMENICO NELLA SUA CHIESA IN BOLOGNA.

(Predella di Alfonso Lombardi (1552); cassa di Nicolò Pisano e fra' Guglielmo (1267); coperchio di Nicolo dall'Arca (1469-73) con le figure di san Petronio e san Procolo di Michelangelo (1494). In basso l'angelo col candelabro, a sinistra, è di Nicolò dall'Arca; quello a destra, di Michelangelo).

della figura umana in tutta la sua fresca e vigorosa naturalezza. Occorreva mutar lo stile dell'architettura, e vediamo infatti l'arte italiana lavorar energicamente onde liberarsi una buona volta dagli ostacoli architettonici. Senza troppo impensierirsi dell'unità del sistema edilizio, essa vuole che le parti dell'edificio favoriscano e facilitino le decorazioni plastiche.

E rimarrà singolare il fatto che il nuovo stile si fece strada prima nelle parti decorative della cattedrale gotica. Nella seconda porta meridionale del Duomo di Firenze (fig. 18), della fine del secolo XIV, già s'annunzia, nella linea che si

Fig. 12. La strage degli innocenti. Particolare del pulpito di S. Andrea in Pistoia, di Giovanni Pisano.

svolge libera e nei putti nudi tra i viticci, la forma d'arte che sta per divenir padrona del campo.

La scoltura toscana del secolo XIV procede insieme alla pittura, anzi le due arti spesso si fondono, esercitando una sull'altra influenze scambievoli. Mentre sul finir del secolo la scoltura assume l'ufficio di condottiera, nei primi anni è la pittura che occupa il posto d'onore, e imprime sulla scoltura del tempo (Giovanni Pisano e Andrea da Pontedera) il suo carattere.

È a Giotto che la pittura deve tanto onore, all'opera di questo che è il più antico artista italiano che abbia riempito il mondo della sua fama. Pochi monumenti ci rimangono della pittura toscana prima di Giotto: qualche opera di un'arte chiamata bizantina o greca, che segue ancora la tradizione antica cristiana, arte spesso in-

dustriale e meccanica, ma qualche volta anche assai commovente per l'espressione di devota pietà che spira dalle figure.

Le due opere principali di questa antica pittura cristiana del principio del secolo XIII sono la Madonna di Guido da Siena, già in S. Domenico, ora nel Palazzo Pubblico di Siena, e il Crocifisso di Giunta in San Ranieri di Pisa. Anche il fiorentino Giovanni Cimabue (fin verso il 1302), ricordato da Dante, appartiene a questa maniera d'arte ormai finita. Giorgio Vasari, pittore aretino (che verso la metà del secolo XVI scrisse *Le vite degli artefici*, libro che è tuttora la nostra fonte principale di notizie), nomina il Cimabue come maestro di Giotto, e come quello, che, rinnovando l'arte, la svincolò dalla tradizione greca. Ma ciò non fece il Cimabue: anzi il poco che sappiamo di lui ci lascia credere che egli lavorasse su per giù all'antico modo. Due Madonne gli vengono attribuite e non senza contestazione: la Madonna dipinta su tavola, in Santa Maria Novella a Firenze (Madonna Rucellai, attribuita ora a Duccio - fig. 19) e quella meno riuscita dell'Accademia fiorentina. Giovanni Cimabue fu, comunque, anche abile musicista.

Fig. 13. Statua della Vergine nel Duomo di Prato, di Giovanni Pisano.

Il liberatore fu Giotto di Bondone (c. 1266-1337), chiamato ad essere guida dell'arte del suo secolo, anche perchè con le peregrinazioni e con l'opera sua attraverso l'Italia, da Padova a Napoli, potè andar predicando il nuovo verbo. Giotto figura gli episodi della Bibbia e della vita dei santi così come la sua anima li sente, partecipandovi come uno spettatore immediato; non gli basta la nuda riproduzione del fatto, ma vuol

esprimere anche l'impressione che ne traggono i circostanti; i personaggi del quadro parlano tra loro; non agiscono più per il pubblico che li guarda e al quale rimangono estranei; ma la maggior vita che hanno ormai conquistato, la spendono nell'azione che rappresentano. Così riscontriamo nelle creazioni di Giotto il principio dell'azione drammatica, per la quale le descrizioni acquistano una verità intrinseca: non è solo l'azione esterna che ci è posta innanzi agli occhi, ma anche le ragioni di essa; sentiamo la voce di quelle anime ed entriamo nel carattere di quelle creature. Mentre il Cimabue non fa variare le singole figure, Giotto cerca effetti e significati nuovi nel modo di raggrupparle. In Giotto le figure sono quasi sempre le medesime, diremmo quasi che appartengono ad una sola famiglia; l'osservazione stessa della natura non si estende in lui oltre una data cerchia, non molto ampia; ripete le stesse teste; disegna le vesti secondo un regola fissa, e ancora non sa

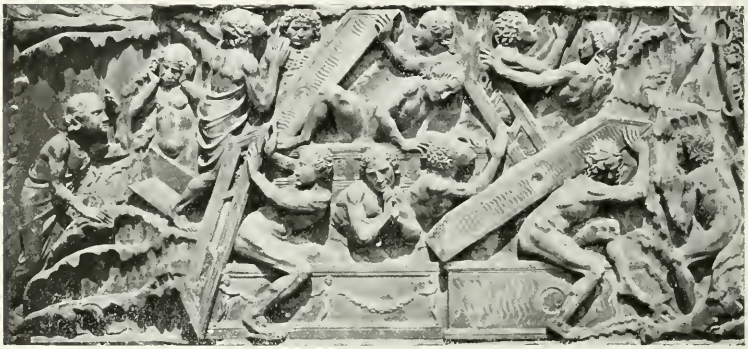

Fig. 14. Particolare del Giudizio Universale, nella facciata del Duomo d'Orvieto.

bene riprodurre nè gli animali, nè gli alberi, nè i paesaggi di fondo. Lo stesso tipo umano torna costantemente ne' suoi dipinti, riconoscibile alla fronte diritta, agli occhi allungati, alle forti soppracciglia, alle palpebre mezzo abbassate, al naso rientrante alla radice, alla linea larga delle guancie, al mento forte. Anche le vesti, tutte simili, sono drappeggiate allo stesso modo, a piani larghi soprattutto sulle spalle e assai gonfie sotto le braccia. Nelle donne la gonna, cinta in alto, ricade in pieghe diritte fino al piede. Ben raramente nelle sue figure s'incontra vera bellezza o grazia vivace. Abbiamo quindi ferma fede che egli mettesse ogni studio e tutta l'anima sua nel cercare l'azione e la movenza che meglio esprimessero gli intimi sentimenti di quelle sue creature.

E così la pittura narrativa risorse in virtù di Giotto, e ciò spiega l'influenza che egli esercitò su tutto il secolo, anche per l'arte di distribuire i gruppi negli affreschi e per quel suo modo di svolgere una storia in un gran ciclo di figurazioni create e messe in perfetta armonia con l'ambiente architettonico.

La pittura murale (che in Italia ha sempre avuto una gran prevalenza su quella da cavalletto) va considerata come ornamento architettonico, sottomessa com'è,

anche nel distribuire e nell'aggruppare le sue figure, alle leggi dell'architettura; le linee della composizione dovranno fondersi con quelle della cornice, e conservare la simmetria, indispensabile nella distribuzione dei piani. In tutto ciò Giotto fu fecondissimo maestro; e non poco giovò allo sviluppo del suo ingegno l'esser chiamato a costruire il campanile del Duomo, come architetto, e l'aver contribuito ad ornarlo di bassorilievi (pag. 10), in soggetti interamente nuovi.

Fig. 15. La decollazione di S. Giovanni Battista, di Andrea Pisano. Particolare della porta meridionale del Battistero di Firenze.

La vita di san Francesco d'Assisi, che alla fantasia del popolo italiano doveva allora sorridere almeno quanto le vecchie scene bibliche, fornì ai pittori del secolo XIV l'argomento preferito. Però, gli episodi della vita del santo poverello non permettendo più la ripetizione meccanica di forme artistiche tradizionali, i pittori dovettero sforzarsi d'inventare scene e personaggi. E così avvenne di conseguenza che anche i quadri biblici, avvicinati al tempo presente, vennero espressi con forme tolte alla vita, ottenendo un effetto (nella storia della Passione soprattutto) ben altrimenti drammatico.

Fig. 16. L'Agricoltura. Bassorilievo nel campanile del Duomo di Firenze, di Andrea Pisano.

Giotto tenta prima la nuova via nei quadri esprimenti la vita di san Francesco: e Assisi, che è il punto di partenza del suo glorioso viaggio, può chiamarsi patria di quello stile che, in una maravigliosa ascensione, arriva a Raffaello. Assisi, Padova e Firenze furono i luoghi dove egli spiegò maggiore attività. A Giotto, come ai suoi compagni d'arte, recò gran vantaggio il dar vita allo stesso soggetto in varie forme. Le linee fon-

damentali della composizione rimangono quasi intatte, ma i particolari sono condotti con cura sempre maggiore, raggiungendo volta per volta una unità più rigorosa e più armonica. Così egli, dopo aver dipinto la vita di san Francesco nella chiesa superiore d'Assisi (opera, almeno in parte, giovanile), la ripeterà nella cappella Bardi in Santa Croce di Firenze; mentre alla vita di Gesù dedicherà pitture nella chiesa inferiore d'Assisi e nella cappella dell'Arena o degli Scrovegni in Padova.

È forse nel tempo in cui anche Dante si trova a Padova (verso il 1306) che Giotto intraprende quella pittura murale che, sia per la vastità (38 quadri), sia per l'eccellente stato di conservazione, meglio rivela a noi la natura artistica dell'autore. In ogni quadro vediamo tutti i personaggi partecipare alla scena in modo conforme a quel loro particolar carattere, che Giotto sa esprimere in ogni intima movenza.

Fig. 17. Il Giudizio di Salomone.
Da un capitello del Palazzo Ducale in Venezia.

Ecco Gioacchino che discacciato dal sacerdote si presenta, pensoso, addolorato e nullameno calmo, ai pastori che sono nel campo. Un'intima dolcezza spira dal suo aspetto, come quando abbraccia la sposa sotto la Porta Aurea; mentre nelle due donne della *Visitazione* si legge chiaramente la più cordiale e commovente amicizia. Nella *Natività di Maria*, la madre tende ansiosa le braccia alla bambina fasciata, che l'assistente le porge; le altre donne si affacendano intorno. Le linee generali sono qui, come in quasi tutte le altre scene, quelle della tradizione; ma pur cambiando ben poco nel modo di aggruppar le figure e di atteggiarle, Giotto è il primo che le fa vivere; queste creature ora si muovono, parlano e gestiscono con tratti rapiti alla natura stessa. Quanto è profondamente commovente, per esempio, nella *Presentazione di Maria al Tempio*, l'idea di mostrar la madre che sorregge la sua timida bimba e la spinge leggermente a salir le scale! E non minore è la verità con cui rende le caratteristiche più vivaci; si veda il ventruto cantiniere delle *Nozze di Cana*, e la faccia patibolare di Giuda che conclude il mercato col sommo sacerdote. E vivacissime sono le personificazioni delle Virtù e dei Vizi, dipinte a chiaroscuro sullo zoccolo delle pareti, in un'azione veramente conforme alle diciture sottostanti. E potenti nel sentimento tragico sono le scene della Passione, soprattutto la *Crocifissione* e la *Pietà* (fig. 20); dove gli angeli piangono veramente e con grande semplicità, raccontando all'aria e al cielo il loro dolore e la loro disperazione. Si strappano le vesti di dosso, congiungono le mani, aprono le braccia, e sono così sinceramente commossi dell'avvenimento, con tanta verità vi partecipano, che non vi accorgerete dell'imperfezione nelle testine e nei loro movimenti male aggraziati. Gli stessi tratti caratteristici della fantasia di Giotto, la viva narrazione e l'evidente espressione dei

moti dell'anima, li ritroveremo negli affreschi della cappella della Maddalena in Assisi e delle due cappelle in Santa Croce di Firenze. Nella cappella Bardi egli figurò la vita di san Francesco, nella cappella Peruzzi la vita di san Giovanni Battista (fig. 21) e di san Giovanni Evangelista.

Giotto fu (a buon diritto) tenuto in gran conto dai suoi contemporanei. Gli antichi novellatori raccontano una serie di particolari e d'aneddoti intorno a questa geniale figura d'artista che, mercè loro, ci arrivò chiara e famigliare attraverso i secoli. Egli dominò l'arte fiorentina durante tre generazioni, giacchè per gli scolari e i seguaci fu già arduo còmpito il serbarsi all'altezza raggiunta da lui e lo sviluppare le sue tendenze. I loro nomi e molte fra le loro opere sono conosciutissimi. Fra i più valenti vanno noverati Taddeo Gaddi († 1366) col figlio Agnolo Gaddi († 1396), Tommaso di Stefano detto Giottino vivente ancora nel 1369), Bernardo Daddi, Giovanni da Milano, Andrea di Bonaiuto († 1377?), Andrea di Cione Orcagna († 1368) e suo fratello Leonardo, Spinello Aretino († 1410), Nicolò di Pietro (Gerini) ed altri, i quali sono per la maggior parte artisti di buona scuola, e qualche volta di particolar valore. Andrea Orcagna supera gli altri nel rendere la vivace grazia femminile, come si vede nel suo *Paradiso* della cappella Strozzi in S. Maria Novella (fig. 22); e, come brillante narratore, si distingue Spinello, che dipinse tra l'altro la vita di san Benedetto in San Miniato presso Firenze, e nel Palazzo Pubblico di Siena la vita di papa Alessandro III (fig. 23). Par che quelle pitture siano animate dallo stesso soffio di vita che spira nelle ingenue cronache del tempo. Ma, poichè nessuno superò Giotto nel secolo XIV, tutti i pittori fiorentini del trecento sono nella storia dell'arte chiamati *giotteschi*. Da Giotto, infatti, trassero quanto hanno di meglio.

Non c'è da stupire se, data la grande influenza che ebbero nell'attività artistica del secolo XIV i Francescani e i Domenicani, i pittori s'aggiravano nell'ambito delle idee coltivate da quegli ordini, idee che corrispondevano all'indirizzo spirituale del tempo.

Già Dante nella *Divina Commedia* fa una gran parte all'allegoria: e la poesia fiorita dalla leggenda francescana è per lo più allegorica. Mentre però i Francescani nelle loro allegorie sono sempre ispirati a un concetto semplice, umano e pur poetico, le figurazioni care ai Domenicani sono intese ad un senso più didattico. Giotto (aiutato da scolari) aveva già glorificato nella chiesa inferiore d'Assisi i tre voti di Castità, di Povertà e d'Ubbidienza in tante figurazioni allegoriche, vivificando la scena

Fig. 18. Bassorilievo della seconda porta meridionale del Duomo di Firenze.

(ogni volta che il soggetto lo permetteva) con deliziosi episodi. Nella *Povertà*, per esempio, c' interessano non solo l'affascinante figura di Madonna Povertà, squallida nelle vesti e nella persona, che è da Cristo sposata a san Francesco (fig. 24), ma anche i fanciulli che la percuotono e le lanciano pietre, il falconiere e l'avaro

Fig. 19. Cimabue o Duccio?: Madonna Rucellai, in S. Maria Novella a Firenze.

ostinati nel loro orgoglio. Un'altra figurazione allegorica, più ampia ma meno geniale, è quella che segue la dottrina di san Tommaso d'Aquino, il protettore dei Domenicani. È nella cappella detta degli Spagnuoli, nel chiostro di S. Maria Novella a Firenze; nel grande affresco di Andrea di Bonaiuto, ad oriente della cappella, vediamo la Chiesa militante, il papa e l'imperatore (fig. 25) con le loro corti, e il popolo fedele, protetto contro l'eresia dei cani del Signore (*Domini canes*). La predica e la conversione, la cacciata degli eretici (i cani che attaccano le volpi) sono l'argomento della

metà inferiore destra del dipinto; mentre più sopra l'Umanità che vive nella pace della religione è raffigurata in una mistica danza. Essa ha vinte oramai le tentazioni del mondo e del peccato (espresse nella donna che suona la viola, nell'uomo col falco, nella donna col cane in grembo), s'è data alla vita contemplativa (l'uomo in meditazione) e procede sulla via del Paradiso. Nella parete che sovrasta all'altare è raffigurata la

Fig. 20. Giotto: Cristo morto. Cappella dell'Arena in Padova.

Passione di Cristo, da Gesù che porta la croce fino alla discesa nel Limbo, non in scene staccate, ma, secondo la maniera usata dagli artisti del nord, in una grande scena unica e bene armonizzata col paesaggio del fondo. La parte occidentale ci presenta infine il trionfo di Tommaso d'Aquino. Il santo siede in trono, in un nimbo di angeli, tra gli evangelisti e i profeti, come debellatore degli eresiarchi, che si vedono atterratti a' suoi piedi. Sotto, sedute in stalli gotici, sono le Virtù cardinali e teologali e le Scienze, personificate da figure storiche e da donne allegoriche.

Il Vasari attribuisce l'invenzione di questo dipinto al priore del convento dei

Domenicani: e in esso par di scorgere che Andrea segue faticosamente l'arida traccia. Quest'opera, di grandissimo interesse storico, non vale, come creazione artistica, le semplici narrazioni bibliche e le ingenue poetiche leggende di Giotto.

Un quadro allegorico assai diverso, pieno di vera poesia, è il *Trionfo della Morte* nel Camposanto di Pisa. Fin dal 1351 molti pittori intrapresero la decorazione di quelle mura con affreschi rappresentanti storie della Bibbia e dei santi,

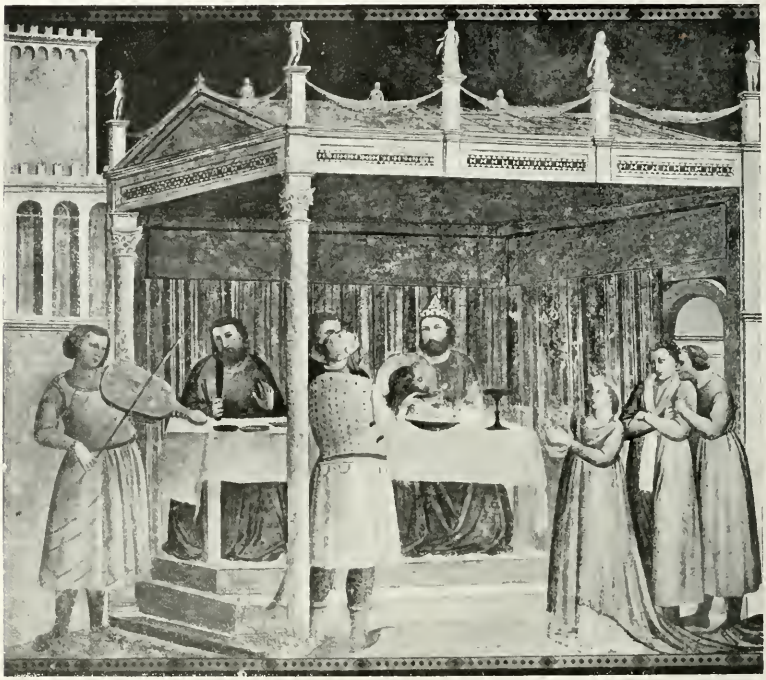

Fig. 21. Giotto: Il banchetto d'Erode. S. Croce in Firenze.

senza compirla, ciò che fece Benozzo nel secolo XV. Si conoscono solo i nomi degli ultimi pittori, che furono chiamati a lavorarvi (secondo un piano stabilito nel 1369) uno dopo l'altro. E furono: Francesco da Volterra (*Storie di Giobbe*, 1371), Andrea di Bonaiuto nel 1376 e Antonio Veneziano nel 1386 (*Storie di san Ranieri*), Pietro di Puccio (1390, scene della *Genesi*). Solo tardi, dal 1469 al 1485, seguì a questi Benozzo di Lese, detto Gozzoli.

Non conosciamo l'autore delle più interessanti e più antiche (del 1351) fra queste pitture, cioè della trilogia del *Trionfo della Morte*, del *Giudizio* e dell'*Inferno*, come della *Vita degli eremiti nella Tebaide*. Esse possono esser nate sotto la direzione di

un unico maestro, e rivelano influenze fiorentine e senesi, così fuse e mescolate come non le riscontriamo in nessuno dei grandi pittori noti; non pare che Andrea Orcagna, nominato dal Vasari, sia l'autore di quelle opere, come non pare che lo siano altri indicati più recentemente, vale a dire il senese Lorenzetti e il fiorentino Bernardo Daddi. È più probabile che si debbano al pisano Francesco Traini.

Fig. 22. Particolare del Paradiso di Andrea Orcagna in S. Maria Novella a Firenze.

Il *Trionfo della Morte* supera gli altri affreschi come forma artistica e come soggetto: in esso è simboleggiato il contrasto dei piaceri mondani con la vita spirituale, l'irrompere della Morte fra i gaudenti, e la sua potenza demoniaca. La terribile mietitrice si avvicina improvvisa alla gaia brigata che si bea di musica e di piaceri (ciò che verrà poi, è mostrato dal gruppo centrale, dove sopra i morti pende l'estremo giudizio). Essa corre dai felici e non ascolta i miseri che la invocano. Nel

primo piano a sinistra una brillante schiera di cavalieri s'imbatte in tre feretri scoperti e vede nei tre cadaveri il proprio aspetto avvenire. Mentre i cavalieri torcono lo sguardo spaventati, i romiti, dispregiatori della vita mondana, calmi e sereni, continuano ad occuparsi delle loro faccende. In alto la lotta degli angeli e dei demoni, che si contendono le anime dei defunti, chiude la scena.

Siena ebbe in quel Guido che già nominammo (pag. 15) un discreto maestro; ma è forse esagerato dire ch'ei già intorno alla metà del duecento superò gli altri senesi e gli stessi toscani, compresi quelli a lui di poco posteriori. Certo è che nel

Fig. 23. Papa Alessandro ritorna a Roma. Affresco di Spinello, nel Palazzo Pubblico di Siena.

corso del secolo XIII in Siena l'arte si attiene più tenacemente che altrove (soprattutto a Firenze) alle tradizioni, cosicchè per il suo carettere più antiquato appare inferiore alla fiorentina della stessa epoca.

Il posto più eminente dell'antica arte senese è occupato da Duccio di Buoninsegna, celebrato contemporaneo del Cimabue, che lavora tra il 1285 e il 1320. Il suo capolavoro è la grande pala eseguita, tra il 1308 e il 1311, per l'altar maggiore del Duomo di Siena, nel 1311 portata processionalmente a suon di trombe e di timpani, ed ora custodita incompleta nell'Opera del Duomo di quella città. Sul lato anteriore è la Madonna in trono (fig. 26), di proporzioni assai grandi, circondata da angeli e da santi; a tergo in 34 scompartimenti è raccontata la Passione di Cristo. Una predella completa la figurazione con altre sette scene della vita di Gesù.

Le opere di Duccio rivelano chiaramente la forza e la debolezza della scuola di Siena. Anche se la composizione della Madonna non è sua, questo quadro di esecuzione tecnica conforme a quella della miniatura (preparazione verde con le luci

aggiunte e poi accuratamente sfumate) e che nella forma si attiene strettamente alle antiche tradizioni, mostra però in quelle teste leggermente inclinate e nella espressione più intensa un sentimento di vita e di verità affatto nuovo. Soprattutto negli angeli che guardano devoti di sopra la spalliera del trono c'è una grazia vivace, veramente angelica, quale non ha il Cimabue. La soave festosità che si rispecchia anche nel colore, diventa con Duccio una delle qualità della scuola senese,

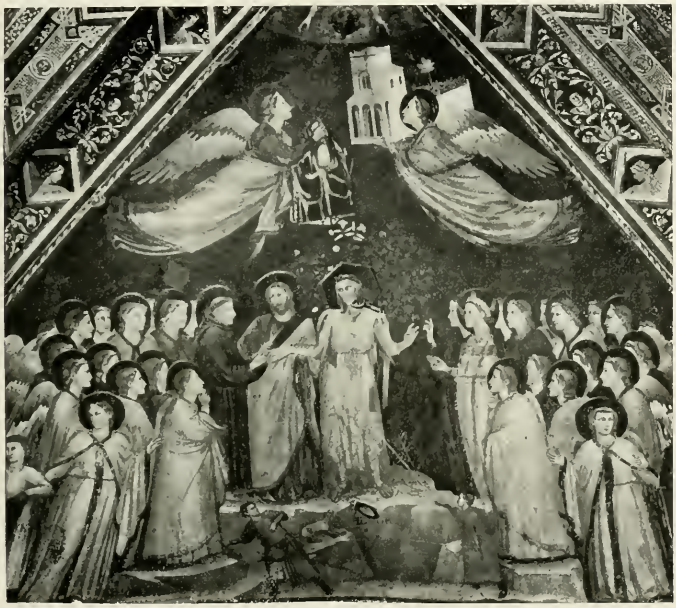

Fig. 24. Lo Sposalizio della Povertà con san Francesco. Affresco della chiesa d'Assisi.

la quale però si risente anche di quel minore ingegno narrativo, che nella rappresentazione della Passione lo tiene quasi sempre al disotto di Giotto.

Duccio non ebbe la vigorosa personalità del fiorentino; forse gli mancò quell'incitamento che alla fantasia degli artisti fiorentini veniva dalla vita di lotte e di emozioni. Egli fu il pittore delle Addolorate e delle folle comprese di calmo e profondo dolore, e si vede bene nella *Sepoltura di Maria* della predella della sua grande ancona.

Uguali qualità, unite a miglior senso della forma, vediamo nelle opere di Simone Martini (dal 1284 circa al 1344), che il Petrarca collocò con Giotto al più alto posto fra i pittori italiani, ed onorò di viva amicizia.

Nell'Ambrosiana di Milano si conserva un *Virgilio* che Simone Martini donò

Fig. 25. PARTICOLARE DELL'AFFRESCO D'ANDREA DI BONAIUTO,
SULLA PARETE ORIENTALE DELLA CAPPELLA DEGLI SPAGNUOLI NEL CONVENTO DI S. MARIA NOVELLA A FIRENZE.

al Petrarca dopo averne miniata la prima pagina; ma tal miniatura non ci dà che un'idea modesta dell'arte di Simone. Anch'egli fu, come Giotto, in varie città d'Italia: a Napoli, in Assisi (*Vita di san Martino* nella chiesa inferiore), e finì i

Fig. 26. Duccio di Buoninsegna: Madonna in trono. Opera del Duomo di Siena.

suoi giorni in Avignone, dove parecchi sono gli affreschi che si fanno risalire a lui. In patria, a Siena, nel Palazzo Pubblico, si conservano le sue opere migliori, come il ritratto equestre del capitano Guido Riccio da Fogliano, il vincitore dei Fiorentini (fig. 28), e la grande *Maestà* (fig. 27) nella sala del Consiglio. In un trono gotico siede la Madonna col Bambino ritto sulle ginocchia, circondata di santi, otto

dei quali sorreggono un baldacchino, e di angeli che inginocchiati offrono panieri di fiori.

Le figure, composte e vivaci, delle donne e degli angeli sono di grande e nobile bellezza, e anche nella loro distribuzione e nel lieve accenno ad un più libero modo di raggrupparle si nota un progresso. Così la generazione successiva, pur curando più di prima la pittura narrativa, preferisce sempre le semplici figurazioni della Ma-

Fig. 27. Simone Martini: *Maestà*. Palazzo Pubblico di Siena.

donna, le quali vanno man mano guadagnando di verità e di vita più che non facciano i grandi quadri murali narrativi.

La *Madonna in trono* della Galleria degli Uffizi, di Pietro Lorenzetti († verso il 1350) che, col fratello Ambrogio, morto forse per la peste del 1348, fu tra i migliori pittori senesi, e le *Madonne* della Galleria di Siena appartengono alle più belle creazioni del secolo XIV. Non così gli affreschi che Ambrogio dipinse nel Palazzo Pubblico di Siena, nei quali le intenzioni allegoriche indeboliscono alquanto l'effetto artistico. L'allegoria, che a Firenze e a Pisa è usata come commento e illu-

strazione a concetti religiosi, in Siena è messa a servizio della politica. Ambrogio Lorenzetti figura infatti in tre grandi quadri murali il *Buono* e il *Mal Governo*. La città di Siena, simboleggiata da un vecchio maestoso con scettro e scudo, appare nel primo quadro accompagnata dalle Virtù che devono presiedere alla vita civile, tra le quali più graziosa ed espressiva è la placida figura della Pace (fig. 29). Da destra sono trascinati i prigionieri; da sinistra ventiquattro cittadini, reggendo una corda tenuta dalla Concordia, s'avviano verso il Buon Governo. Sopra la Concordia vediamo la Giustizia in trono coi due angeli che distribuiscono i premi e le

Fig. 28. Simone Martini: Ritratto di Guido Riccio da Fogliano. Palazzo Pubblico di Siena.

pene, e al disopra della Giustizia la Sapienza, dalla quale si diparte la corda che unisce i buoni cittadini senesi.

L'invenzione dell'allegoria, che non è dell'artista, è spiegata in versi; la sua maestria si rivela nelle giuste proporzioni, nella vivacità piena di grazia e di dignità con la quale egli esprime le Virtù, specie la Pace e la Giustizia.

I frammenti di una *Crocifissione* a figure maggiori del vero, conservati nel Seminario (prima chiostro di S. Francesco), sono di mano d'Ambrogio e rivelano la influenza che Giotto ebbe anche sui senesi.

Quanto a lungo durasse la tendenza tradizionale in Siena, lo dicono gli affreschi di Taddeo di Bartolo († 1422) nella cappella del Palazzo Pubblico, nei

Fig. 29. Ambrogio Lorenzetti: La Pace. Particolare del *Buon Governo*. Palazzo Pubblico di Siena

quali qualche episodio della *Vita di Maria* (particolarmente la *Morte*, la *Sepoltura* e l'*Assunzione*) è condotto secondo lo stile antico.

Gli artisti del secolo XIV lavorano con ardore per tutta Italia; in qualche scuola,

per esempio in quella umbro-marchigiana, su cui torneremo, si trova il germe della rifioritura pittorica. Interessanti pure appaiono talune scuole lombarde, venete, emiliane e romagnole; la modenese, ad esempio, con BARNABA (op. 1367-1383) e, meglio, con TOMMASO BARISINI (1325-1376) autore di ragguardevoli affreschi in Treviso in cui non manca qualche idea di rinnovamento. A Roma all'inizio del secolo XIV la pittura a mosaico (tribune di Santa Maria in Trastevere, di PIETRO CAVALLINI, e di S. Maria Maggiore, di JACOPO TORRITI e FILIPPO RUSUTI) è ancora esercitata con successo; e qualche artista sale in grande riputazione. Ma il trasporto della sede papale ad Avignone (1309) produce un ristagno nell'attività artistica, e toglie alla pittura la possibilità di un saldo sviluppo; infatti essa non crea nulla di notevole se non là dove s'appoggia a Giotto, come a Padova. ALTICHIERO DA VERONA comincia ad affrescare nel 1376 la cappella di San Felice nel Santo, e continua là e nella cappella di S. Giorgio a lavorare insieme ad AVANZO. Soggetto delle figurazioni è la vita di Gesù e dei santi Giacomo, Giorgio (fig. 30), Lucia e Caterina. Gli artisti si avvicinano a Giotto nel modo di rendere movenze ed espressioni, nella vivacità delle scene, e lo superano, come fanno ormai tutti, nella bellezza delle forme, nella forza del colorito e nell'indagine del vero.

Fig. 30. Altichiero da Zevio: Il martirio di san Giorgio. Cappella di S. Felice al Santo di Padova.

B. — IL QUATTROCENTO: PRIMO RINASCIMENTO

1° — L'ARCHITETTURA

Gl'Italiani cominciarono dal chiamar *Rinascimento* il risorgere dell'arte dopo le tenebre medievali, mentre i Tedeschi vollero annettere alla parola Rinascenza (*Renaissance*), venuta di Francia, anche l'idea d'una risurrezione dell'arte antica. In questo senso il nome si presterebbe all'equivoco, lasciando supporre che gli artisti italiani fin dal quattrocento si fossero prefissi lo scopo di riattaccarsi interamente e direttamente all'antico, ciò che non è. Essi

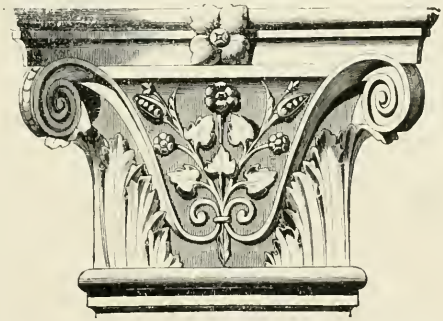

Fig. 31. Capitello di pilastro in S. Maria dei Miracoli a Venezia.

onoravano l'arte classica (soprattutto quella che conoscevano da vicino, ossia l'antica arte romana) come prodotto di un'epoca eroica, e l'ebbero a modello d'ogni cultura; ma nelle loro opere gli artisti italiani del quattrocento cercano anzitutto la viva verità. E infatti, non le città più ricche d'avanzi classici dell'antichità divengono culla del Rinascimento, ma Firenze, dove più ferve la vita e dove le cure e gli interessi presenti occupano per intero l'animo di tutti. Quando la nuda verità non basterà più, l'occhio si rivolgerà a quanto l'arte offre di più perfetto, di più squisito, ed è allora che entrerà in campo l'arte classica, che gli aspetti della natura nobilita e completa. Gli Italiani non vedono in essa l'ideale che contrasta col reale, ma la via per arrivare ad una perfetta figurazione della vita. Tuttavia non poterono mai iscorgere quella linea di bellezza che distingue le opere antiche, nelle quali ammirarono anzitutto l'armonia e l'equilibrio, che per essi costituivano la bellezza suprema.

Anche prima del quattrocento, anzi, l'Italia dà segno di tendere nel suo sviluppo artistico ad una maggior vivacità e ad un più bell'accordo delle proporzioni; e abbiamo molti saggi che provano come questa aspirazione chiara e cosciente fosse già nell'anima italiana. Uno dei maggiori artisti italiani, a buon diritto chiamato precursore di Leonardo, famoso per la sua versatilità, è Leon Battista Al-

Fig. 32. Porta meridionale del Duomo di Como.

berti (1404-1472), che nei suoi scritti lasciò la formale professione della sua fede estetica. Come tutti gli eroi del Rinascimento, egli ebbe la vita conforme alle dottrine; spiò quindi, ardentemente, i moti della esistenza, le forme della natura, la bellezza, la grazia e l'eleganza delle piante, degli animali e segnatamente dell'uomo. Tutto amò con entusiasmo, ma sorvegliandosi severamente per non cadere in parzialità o in esagerazioni che turbassero l'insieme della sua personalità.

Raccomandava agli artisti di prendere la natura a maestra, di dedicarle il più

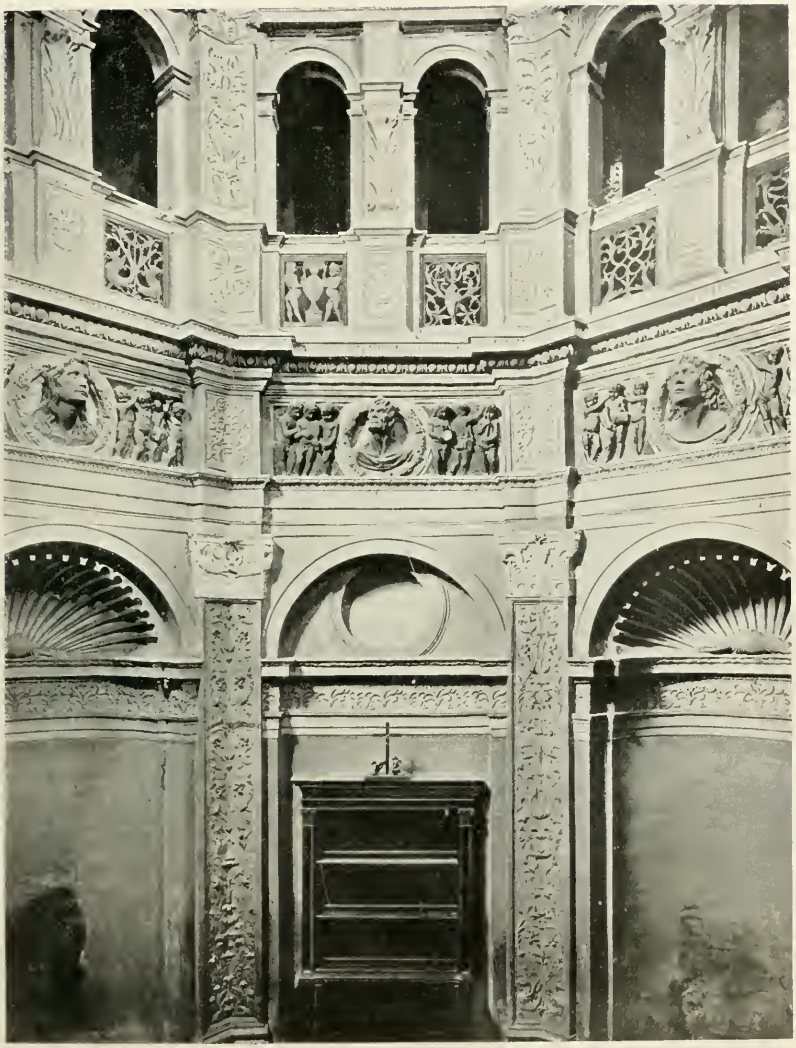

Fig. 33. SAGRESTIA DI S. SATIRO IN MILANO CON TERRECOTTE DI AGOSTINO DE' FONDUTI.

diligente studio, facendo della verità la prima condizione necessaria all'opera d'arte. Soprattutto pensava esser l'armonia delle proporzioni come un accordo di suoni, e tale, in ogni parte e in ogni membro, che nulla vi si possa aggiungere e nulla togliere senza danno. Trattando dell'architettura diceva: « Quei medesimi numeri certo, per i quali avviene che il concento delle voci appare gratissimo negli orecchi

Fig. 34. Duomo di Firenze: parte absidale.

degli uomini, sono quegli stessi che empiono anco e gli occhi e lo animo di piacere meraviglioso ».

Questa specie di definizione non isvela l'essenza della bellezza, ma è una chiave per arrivare ad intendere l'arte del Rinascimento.

Oramai nuovi e grandiosi temi si offrono agli artisti. Non è più la tradizione che segna la via; e se essa fornisce ancora gli argomenti dei quadri, non può dare però all'artista quell'acuta percezione della vita che è il nuovo fine, nè indicargli

forme e movenze, nè insegnargli il misterioso accordo delle misure. Egli deve oramai cercar le leggi della vita nel suo stesso temperamento e rivelare nell'opera la sua personalità. La persona dell'artista acquista un significato quale non ebbe mai nel Medio Evo; nell'opera d'arte la voce principale è quella dell'artista; la creazione artistica, ora, porta un'impronta soggettiva che sarà spiegata solo con la particolare individualità dell'architetto, dello scultore, del pittore che la creò.

Questa nuova condizione di cose traspare anche esternamente dal fatto che la storia dell'arte diventa la storia degli artisti, tanta parte di essa è presa dalla loro biografia.

Benchè il grandioso cambiamento nella vita artistica italiana non cominci dal-

Fig. 35. Cappella de' Pazzi nel chiostro di S. Croce in Firenze. (Fil. Brunelleschi).

l'architettura, in questa essa lasciò l'impronta più chiara, rilevabile anche dai profani. Il progresso dell'architettura è dovuto al favore che essa godeva in quel tempo; i libri e gli edifici, ecco le passioni del Rinascimento. E nel campo che sta fra l'architettura e la plastica, cioè nell'arte decorativa, la nuova corrente si sente prima e con più forza, e qui lo studio delle antiche opere romane si afferma più palesemente.

S'incominciò prima dalle singole parti degli antichi monumenti, che sorridevano alle fantasie più che il complesso e la pianta. L'archeologia non fu studiata con ardore solo dai dotti, ma anche dagli artisti. Gli studi di rovine romane, il tentativo di riunirli in quadri di assieme occuparono molti architetti, da Francesco di Giorgio fino a Raffaello e ad Antonio da Sangallo. Da principio però i costrut-

tori cominciarono dall'adottare singoli modelli di cornici, di capitelli, di pilastri, di decorazione parietale. Poichè i « temi costruttivi », come le chiese ed i palazzi, domandavano un procedimento diverso, così si limitarono a copiar dall'antico le parti isolate e decorative.

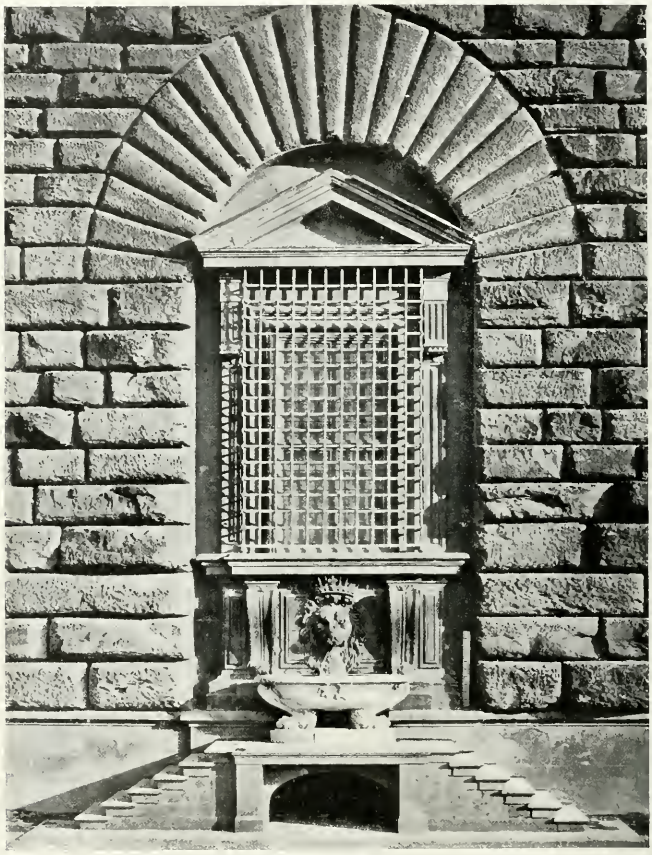

Fig. 36. Palazzo Pitti in Firenze: particolare. (Fil. Brunelleschi).
La finestra e la fronte inserte nell'arco sono dell'Ammannati.

Ma non meno importante di questi elementi classici, che consapevolmente inserivano negli edifici, è la pura bellezza delle proporzioni generali, rapita all'antichità. L'effetto essenziale degli edifici del Rinascimento è dato dall'armonia delle dimensioni e dalla bellezza dei contrasti; essi si distinguono dalle opere del Medio Evo

per l'euritmia delle proporzioni, per la grande finezza dei rapporti e il perfetto equilibrio tra le singole parti. In ciò e nella esecuzione artistica dei particolari sta la loro maggior bellezza. E dipende anzitutto dalla personalità dell'architetto se questo doppio intento è ottenuto, e se l'opera d'arte desta in chi la guarda questa impressione di bellezza pura e completa. Dai modelli classici egli non riceve che la prima idea che sviluppa poi a modo suo. Nei capitelli dei pilastri e delle colonne, per esempio (fig. 31), il capitello corintio ad una foglia è il punto di partenza che conduce alle

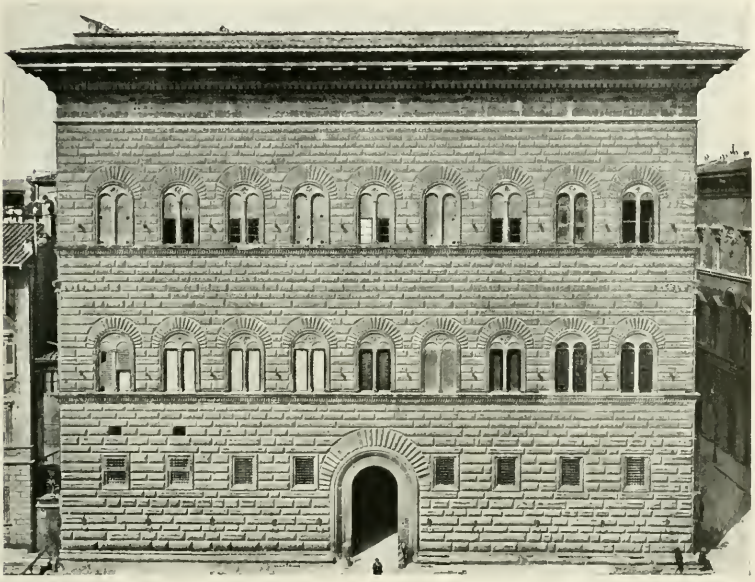

Fig. 37. Palazzo Strozzi in Firenze. (Benedetto da Majano (?) e il Cronaca).

forme svariatissime, sempre eleganti benchè talvolta inorganiche, del Rinascimento. Ma anche nei casi in cui una parte architettonica è tolta direttamente dall'arte romana, come il cornicione del palazzo Strozzi a Firenze, l'architetto (il Cronaca) sa darle proporzioni che meglio e più felicemente si addicono al suo edificio (fig. 37).

Quando vediamo quegli artisti studiar attentamente ogni questione, se, per esempio, il cornicione si debba intendere come complemento dell'ultimo piano o come coronamento dell'intero edificio, dovremo concludere che nell'animo degli artefici del Rinascimento il senso della misura e delle proporzioni occupava il primo posto. Quanto tardarono infatti a fissar le norme sicure da seguire! Nel primo Rinascimento, allorchè la ricchezza decorativa torna spesso a danno dell'organismo architettonico, la nostra attenzione è attratta dai particolari. Caratteristico è il

modo di trattare il pilastro a guisa di cornice con orli sporgenti e campi profondi incavati, e squisito è il modo con cui gli artisti del primo Rinascimento sanno ornare di viticci questi campi e queste cornici (fig. 32 e 33). Si studi attentamente lo svolgersi di quelle linee, e il fine modo con cui quelle foglie e quei viticci sorgono e si annodano, per snodarsi di nuovo poco dopo e riannodarsi ancora, se si vuol

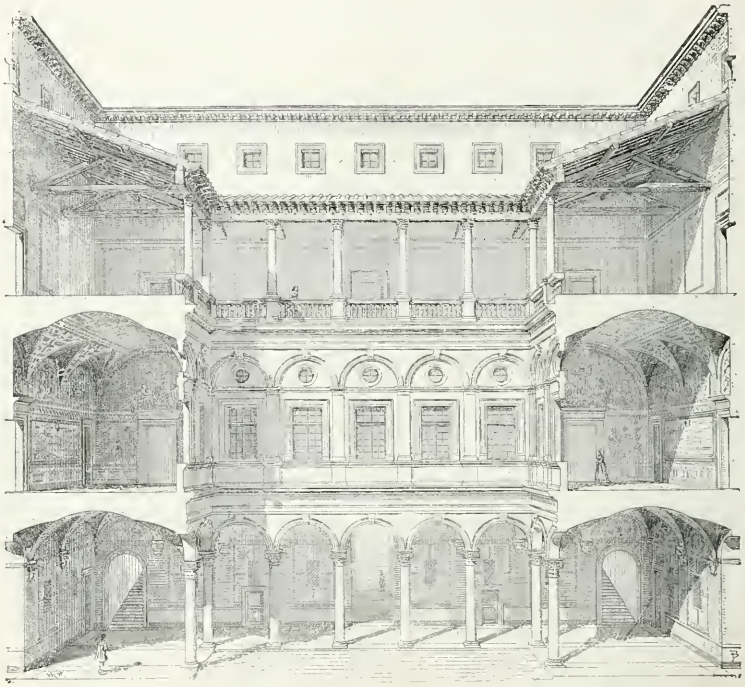

Fig. 38. Palazzo Strozzi in Firenze: sezione del cortile. (Cronaca).

facilmente e con sicurezza afferrare un lato dell'arte del Rinascimento. Ma le riproduzioni non bastano a far intendere l'altro lato dell'architettura del Rinascimento, che consiste nella divina armonia dei rapporti e nelle bellissime proporzioni: solo la visione delle opere originali nel loro complesso può rivelarne l'essenza.

L'architetto fiorentino Filippo Brunelleschi (1377-1446) che, come Giotto, non ebbe fisico appariscente, ma fu uno spirito poderoso, è fra gli antesignani. A lui erano famigliari così le scienze come le arti; artista dall'alata fantasia e dalla tecnica perfetta, nella lunga dimora a Roma si rese padrone dell'architettura romana classica.

È vero che in uno de' suoi capolavori, la cupola del Duomo di Firenze (fig. 34),

Fig. 39. Palazzo Guadagni in Firenze. (Cronaca).

Fig. 40. Palazzo Rucellai in Firenze.
(L. B. Alberti e B. Rossellino).

Fig. 41. Facciata di S. Maria Novella in Firenze.
(Leon Batt. Alberti).

egli si attenne alla forma costruttiva anteriore (perchè, essendo stabilita, fin dal 1367 per lo meno, la costruzione dell'alto cilindro o tamburo, l'opera sua si limitò all'esecuzione tecnica della vòlta della cupola a sesto acuto ed al modello della lanterna);

Fig. 42. Porta maggiore di S. Maria Novella in Firenze.

ma basterebbe l'inventiva ingegnosa, dimostrata nella costruzione della cupola, per rivelare una di quelle forti personalità, di cui è ricco il Rinascimento.

Nell'ardente entusiasmo del Brunelleschi e di tutto il popolo fiorentino per l'edi-

ficio a cupola noi vediamo qual sentimento domini la fantasia architettonica dell'epoca. Mentre i settentrionali spingono le loro torri verso il cielo, gli occhi degli Italiani si beano nella contemplazione di una cupola dalla linea bellissima. Il Pantheon maestoso, anche nel più profondo Medio Evo è considerato come una maraviglia e, quando l'anima par che torni all'antico, l'edificio a cupola acquista un significato ideale. I pittori mettono come fondo ai loro quadri una costruzione a cupola; i medaglisti e gli scultori la considerano come l'edificio tipico, e gli architetti, quando

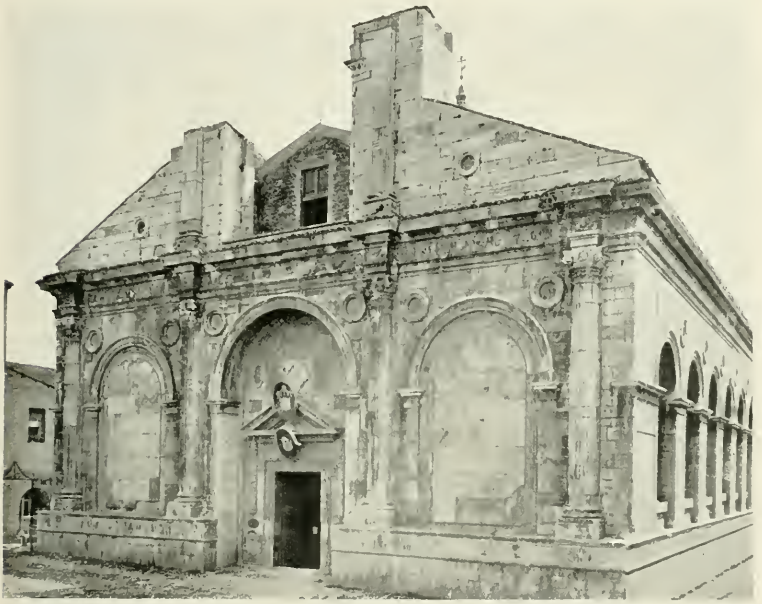

Fig. 43. Tempio Malatestiano o S. Francesco, oggi Cattedrale, in Rimini.
(L. B. Alberti).

nei disegni possono dar libero corso alla fantasia senza curarsi della ragion materiale della costruzione, non sognano che di erigere cupole.

In principio si dovettero limitare ad opere modeste. Così il Brunelleschi ideò il tempio degli Angeli, condotto poi poco più su delle fondamenta, ad otto facce con cupola e cappelle e nicchie nel muro esterno; e disegnò l'edificio a pianta centrale della deliziosa cappella de' Pazzi, nel chiostro di Santa Croce (fig. 35), incominciata nel 1430. Un atrio sorretto da sei colonne, con vòlta a botte, conduce nell'interno, il cui centro è coperto da una cupola semisferica; simile a questa, il Brunelleschi aveva edificato fin dal 1428 la sagrestia vecchia di San Lorenzo. La chiesa di San Lorenzo, non ancora finita alla sua morte, quella di San Spirito, incominciata appena

verso il 1436, conservano invece la forma tradizionale della basilica. In ambedue le colonne recano, tra il capitello e la nascita dell'arco, un frammento di trabeazione,

Fig. 44. S. Maria delle Carceri in Prato: esterno.

come lo si trova nelle vòlte a crociera romane; del resto, le singole parti e la decorazione delle due chiese hanno carattere prevalentemente classico.

Ma allora in Firenze più che chiese (tante ve n'erano di antiche!) si costruivano

palazzi — solo dal 1450 al 1478 ne sorsero almeno trenta — pei quali però non sempre era lasciata man libera agli architetti. L'antica casa toscana, costruita in

Fig. 45. S. Maria delle Carceri in Prato: interno.

pietra, atta a difendersi da un assalto, rude e fiera nell'aspetto, e, per quanto era possibile, chiusa all'esterno, non cedette subito il campo alla nuova forma. Si continuarono ad impiegare, nelle facciate, dette perciò *rustiche* (fig. 36), i massi rettan-

Fig. 46. MADONNA DI S. BIAGIO A MONTEPULCIANO.

Fig. 47. SAGRESTIA DI S. SPIRITO IN FIRENZE. (GIULIANO DA SANGALLO).

golari rozzamente lavorati (bugne), sopravvissero le massicce muraglie e quindi le porte e le finestre a tutto sesto rientranti a terreno, coronate da un largo tratto di muro nei piani superiori. La struttura orizzontale è indicata dai cornicioni, correnti

Fig. 48. Palazzo Pretorio di Pienza. (Bernardo Rossellino).

immediatamente sotto le finestre. Infine, al posto della merlatura si ha il cornicione o il tetto a travicelli fortemente sporgente.

Il palazzo Pitti, disegnato dal Brunelleschi, ma eseguito dopo la morte di lui da Luca Fancelli (1440-1492) — palazzo allora più stretto e che finiva con un'unica linea di tetto, giacchè fu allargato di sei finestre, tre per lato, e gli fu dato il contrasto

delle ali laterali solo negli anni 1620-1631 —, il palazzo de' Medici, poi Riccardi, di Michelozzo (1396?-1472) (l'operoso collega del Brunelleschi e di Donatello), costruito nel 1444 per Cosimo de' Medici, e il palazzo Strozzi (fig. 37), cominciato,

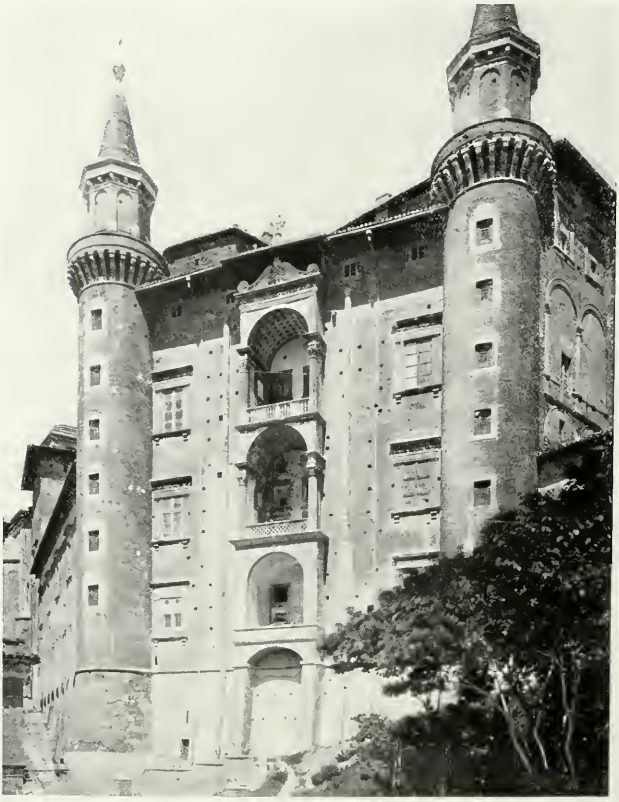

Fig. 49. Palazzo Ducale d'Urbino.

al dir del Vasari, dallo scultore Benedetto da Majano nel 1489, sono i più splendidi esempi di stile rustico fiorentino.

Ma se nel costruir le facciate gli architetti sono ancora legati dalle antiche costumanze, più liberamente essi lavorano nei cortili (fig. 38), dove sanno mettere a profitto la conoscenza dei classici colonnati e il loro gusto decorativo.

Nell'antico palazzo Guadagni (fig. 39), opera di quel Cronaca (Simone del

Fig. 50. PALAZZO DUCALE D'URBINO: PORTA PRINCIPALE.

Pollaiuolo, 1454-1508), che fece anche il cornicione e il cortile del palazzo Strozzi, vediamo già un'opera più raffinata, meno rude. Il bugnato serve soprattutto come contorno, e un'altana, sotto l'ampio tetto sporgente, termina l'edificio.

Nell'architettura fiorentina appare una novità: i pilastri che suddividono verticalmente la facciata e che vediamo associati allo stile rustico prima nel palazzo Rucellai (fig. 40), il cui disegno par che risalga a Leon Battista Alberti (v. pag. 32) ma che forse fu eseguito, dal 1446 al 1451, da Bernardo Rossellino (1409-1464) costruttore, poco dopo, anche del palazzo Piccolomini a Pienza, patria di Pio II

Fig. 51. Corte del Palazzo Ducale d'Urbino.

(Enea Silvio Piccolomini). Anche la facciata della chiesa di Santa Maria Novella (fig. 41) ed eseguita da Giovanni di Bettino nel 1470, è da ritoner disegnata dall'Alberti. Le incrostazioni marmoree di essa sono ancora secondo l'uso antico, ma nuova è la sostituzione delle volute ai semi-frontoni, che servono di passaggio e di raccordo tra il frontone centrale e la linea orizzontale del piano inferiore. Nel portale di mezzo (fig. 42) abbiamo un esempio dello stile del primo Rinascimento, coi pilastri scanalati, il sott'arco a cassettoni e le colonne corintie. Questa imitazione dell'arco che protegge all'interno l'ingresso maggiore del Pantheon, è certo opera dell'Alberti, non, naturalmente, nell'esecuzione, ma nel disegno; giacchè è certo che Leon Battista Alberti, il quale non esercitò l'architettura se non avanti negli anni, confidò ad altri l'esecuzione tecnica delle sue opere, come se trovasse l'eseguire cosa non degna di chi sa inventare. Ciò però non toglie nulla alla sua fama basata anzitutto sulla scoperta di nuovi concetti costruttivi.

Nella facciata (incompleta fino dal 1468) e nei fianchi della chiesa di S. Francesco a Rimini, antico edificio rinnovato, egli non si limitò a darci i particolari tolti alle forme classiche, ma volle e riuscì a dar l'impressione di un sapore interamente antico (fig. 43). Gli era attribuita anche la trasformazione interna, ma questa, meno romanamente intesa, è sicuramente da riferire al disegno di MATTEO DE' PASTI (op.

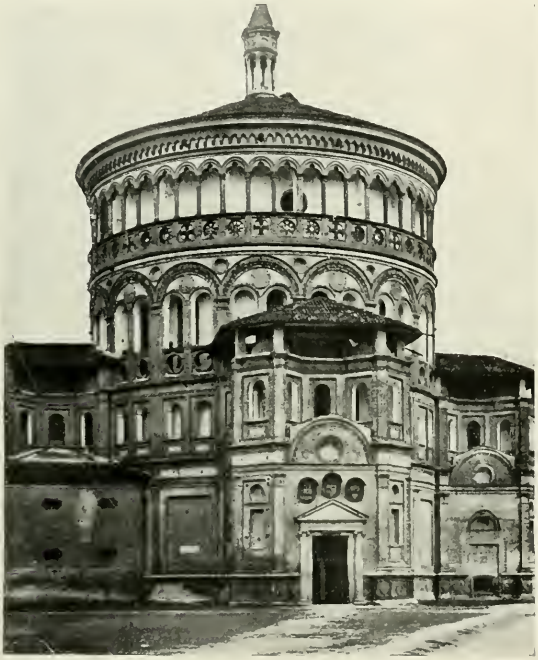

Fig. 52. S. Maria della Croce presso Crema. (Giov. Battagio).

1440-1468), sul quale AGOSTINO D'ANTONIO DI DUCCIO (1418-1481) e i suoi scolari svolsero tutto un ciclo di sculture.

La piccola cappella del Santo Sepolcro in S. Pancrazio a Firenze ha figura di minuscola basilica ad una navata; i capitelli corintii scanalati portano una trabeazione severamente classica, sulla quale posa, sorretta da colonne, un'edicoletta rotonda. A Mantova, dove l'Alberti era nel 1459, abbozzò il piano della chiesa di S. Sebastiano, in forma di croce greca, chiesa che fu eseguita subito dopo; S. Andrea, incominciato appena dopo la morte dell'Alberti, è rimasto notevole per la facciata, costruita in forma di fronte d'un tempio antico. Con L. B. Alberti s'afferma l'influenza classica sull'arte del Rinascimento; egli dà una forma chiara e

Fig. 53. FACCIATA DELLA CHIESA DELLA CERTOSA DI PAVIA.

spiccata a quella chiesa ad una navata, in forma di croce, con cupola, che diventa l'edificio ideale dei suoi contemporanei e non dilegua mai più dalla fantasia degli artisti del Rinascimento. Dopo l'Alberti vi si attennero saldamente prima i fratelli Giuliano (1445-1516) e Antonio da Sangallo seniore (1445-1534). Di Giuliano è la chiesa della Madonna delle Carceri in Prato, a croce greca, con vòlte a botte e cupola, decorata nell'interno d'un fregio robbiano bianco e turchino. Fu finita nel 1491 (fig. 44 e 45). Allo stesso è attribuita la graziosa sagrestia ottagonale di S. Spirito in Firenze (fig. 47). Antonio diede maggior sviluppo alla pianta ed alla

Fig. 54. S. Francesco in Ferrara: esterno.

cupola nella chiesa di S. Biagio a Montepulciano (fig. 46), che appartiene però già al secolo seguente (fu incominciata nel 1518) e solo nelle decorazioni ricorda il primo Rinascimento.

L'affinità tra Siena e Firenze è palese, come in altri riguardi, anche ne' suoi palazzi: e da Siena e da Firenze, i due centri dell'arte toscana, dipende Pienza dove Bernardo Rossellino, già ricordato, spiegò in particolar modo la sua attività come architetto di papa Pio II (pag. 48). Il Duomo ha le tre navate di uguale altezza sul tipo delle chiese a sala, quali Enea Silvio dovette vedere spesso in Germania; ma nella facciata si torna subito alla forma italiana, solida e chiara, dell'edificio a frontone decorato con pilastri: solo la struttura verticale del Duomo ha qualcosa di esotico. Nelle altre opere di Pio II: l'arcivescovado, il palazzo Pretorio (fig. 48) e il palazzo

Fig. 55. S. Francesco in Ferrara: interno.

Piccolomini, appare in tutta la sua bellezza il vero stile nazionale, quale s'era formato intorno alla metà del secolo. Un'influenza dello stile fiorentino del Brunelleschi si riscontra nel Duomo di Faenza, cominciato da Giuliano da Maiano nel 1474.

A cominciare dal pontificato di Nicolò V (1447-1455), l'attività edilizia si risveglia anche in Roma; e, se tutto fosse andato secondo il desiderio di questo « papa umanista », Roma, fin dalla metà del secolo XV, avrebbe superato ogni altra città italiana in magnificenza monumentale. Il Papa voleva trasformare S. Pietro, ampliare il Vaticano; e pensava di creare un quartiere nuovo da Castel S. Angelo a S. Pietro. Ma ad attuare un piano così grandioso mancavano ancora i mezzi, e a Roma le nuove costruzioni sorte da Nicolò V fino a Sisto IV (1471-84), confrontate con quelle di Firenze, fanno una meschina figura. Si ricorse a forze forestiere; troviamo architetti toscani che si trattengono a Roma, più o meno a lungo, indicati spesso come scalpellini: oltre all'Alberti, Bernardo Rossellino, un altro Bernardo (di Lorenzo), Giacomo da Pietrasanta, Francesco di Borgo S. Sepolcro, Giovannino de' Dolci, Baccio Pontelli ed altri furono occupati ad innalzare chiese e palazzi e a costruir fortificazioni. Le chiese e le facciate di chiese (S. Agostino, S. Maria del Popolo, S. Pietro in Vincoli, S. Maria dell'Anima ed altre) erette da essi, quantunque leggiadre, non hanno grande importanza, nè rivelano alcuna idea nuova. L'opera più notevole rimane sempre il palazzo cominciato da Paolo II, e noto col nome di palazzo Venezia, o di S. Marco, oramai riconosciuto (salvo aggiunte) dell'Alberti. L'esterno (non rustico) è di bell'effetto per le proporzioni semplici e

Fig. 56. Palazzo Fava in Bologna.

grandiose, e il cortile rivela diretta e visibile la influenza degli edifici romani (Colosseo). La più insigne dimora principesca del tempo non è però nè fiorentina nè romana, ma è il Palazzo Ducale d'Urbino, che in quanto ha di più bello è opera del dalmata Luciano da Laurana, e fu cominciato prima del 1467. Esternamente somiglia ad un castello (fig. 49), mentre la porta (fig. 50), il cortile (fig. 51) e la decorazione interna sono splendida opera del più puro Rinascimento.

Nella prima metà del secolo XV Firenze e poi tutta la Toscana superarono ogni altra regione italiana nell'ardore artistico e nel rapido progresso; nella seconda

Fig. 57. Case Tacconi in Bologna.

metà però si comincia a ristabilire un certo equilibrio, e più di una provincia italiana si mette alla pari di Firenze. Ciò avviene nell'Alta Italia, dove pur giovandosi d'influenze fiorentine (Michelozzo) gli artisti sanno conservare una certa indipendenza. Sotto la signoria di Lodovico il Moro, Milano svolge quella vivace attività edilizia che è consacrata col nome del Bramante. Arrivato a Milano in qualità di pittore e d'ingegnere nel 1474, vi operò fino alla caduta del duca: ma per parlare dell'opera sua milanese attenderemo di vederlo a Roma, dove appare in tutta la sua grandezza, quando descriveremo la sua rapida e prodigiosa carreria romana, di cui questa fase lombarda è la preparazione. È difficile stabilire l'influenza esercitata direttamente o indirettamente dal Bramante sull'architettura lombarda, e quali tra i molti architetti dell'Alta Italia fossero suoi scolari. Certo non solo tutti avevano gli occhi rivolti a lui e agli esempi che venivano da lui; ma par certo che il duca ricorresse sempre

al suo consiglio per gli edifici che fece costruire, mentre non è altrettanto sicuro che il Bramante lavorasse per altri (ad esempio per conventi) e che fosse in grado di vincere le tradizioni architettoniche lombarde.

Infatti le opere, attribuite al Bramante in Lombardia, più che svolgere uno stile proprio, si distinguono per la finezza dei particolari, la maggiore armonia, la nobile semplicità della disposizione, ma non rivelano forme assolutamente nuove e caratteristiche. In ogni modo il materiale proprio del paese, il mattone cotto, ebbe la sua influenza, e non lieve, ed è ad esso che si devono attribuire molti dei caratteri più im-

Fig. 58. Duomo di Torino. (Meo del Caprina).

portanti e generali del Rinascimento lombardo. Predomina la costruzione a pilastri; nel disegno delle piante si preferiscono le linee circolari e semicircolari; la decorazione si giova dell'aiuto del colore; e non manca la cupola, da principio poligonale, col tetto schiacciato.

Un bell'esempio d'edificio lombardo a mattoni è la chiesa di S. Maria della Croce presso Crema (fig. 52), costruita da Giovanni Battagio nel 1493, ottagonale all'interno, esternamente rotonda, col pronao. La cupola schiacciata, con loggetta aperta a colonnine e lanterna, somiglia assai a quella di S. Maria delle Grazie di Milano. Ma il capolavoro del Rinascimento lombardo è senz'altro la facciata della chiesa della Certosa di Pavia (fig. 53), non tanto come saggio d'arte costruttiva, quanto per la grazia fastosa del rivestimento marmoreo, che riduce l'architettura a servir di fondo all'ornamento plastico. Il progetto è per la massima parte opera dei Mantegazza e di Giovan Antonio Amadeo.

Gruppi d'edifici essenzialmente differenti da questi e contraddistinti dalla ricca decorazione pittorica delle parti costruttive noi troviamo a Parma, a Piacenza, e ancora a Ferrara. La chiesa di S. Francesco a Ferrara (fig. 54), cominciata nel 1494 da Biagio Rossetti, risale al tipo della basilica a colonne; tuttavia ha la navata

Fig. 59. Palazzo Municipale di Brescia prima della ricostruzione della cupola, fatta nel 1915.

centrale e le laterali coperte da una serie di basse cupole, e le cappelle appoggiate alle navate laterali; la decorazione interna, ampollosa (fig. 55), costituisce l'elemento nuovo, mentre la pianta segue ancora il tipo della chiesa conventuale lombarda del secolo XIV.

Un edificio che deve la sua importanza non tanto al valore artistico ed alla magnificenza della decorazione, quanto al carattere particolare della sua facciata, è il Duomo di Torino; questa forma di facciata la troviamo ripetuta in chiese romane,

ad esempio S. Agostino, e serve di regola per le chiese minori; la parte centrale terminata in frontone, è a due piani, e si lega alle laterali per mezzo di due «alzate» di raccordo, come in S. Maria Novella di Firenze. La chiesa fu costrutta da Meo del Caprina da Settignano dal 1492 al 1498 (fig. 58).

Non solo le chiese, ma anche i palazzi sorgono belli e numerosi nell'Alta Italia. A Bologna nel corso del secolo XV si costruisce una serie di palazzi (fig. 56 e 57)

Fig. 60. Palazzo del Consiglio a Verona.

col materiale paesano (mattoni cotti) e nelle forme tradizionali, col pianterreno a foggia di porticato aperto. Ma, se non si trovano qui nè le severe classiche nervature nè una grande varietà di disposizione, pure gli occhi attenti possono osservare con compiacenza la bellezza e la ricchezza degli archi e delle finestre, e la fantasia andar indagando i rapporti che corrono tra questi edifici e la vita del popolo. Anche i palazzi comunali, orgoglio delle città lombarde del Medio Evo, continuano a sorgere splendidi nel periodo del Rinascimento. Non più così imponenti per grandiosità e per ampiezza, serbano però l'antico carattere nel porticato aperto a terreno, ed hanno fisonomia più vivace mercè la ricchezza e la grazia delle decorazioni. Tanto il pa-

azzo Municipale di Brescia (fig. 59), che il palazzo del Consiglio a Verona (fig. 60) appartengono, è vero, al secolo XVI; ma per il loro carattere e il modo con cui sono trattati i pilastri e le pareti, sono piuttosto creazioni del primo Rinascimento. Anche la predilezione per gli ornamenti pittorici accenna a quel periodo. Il palazzo Municipale di Brescia, cominciato da Tommaso Formenton nel 1492, non ebbe il suo compimento che verso la metà del secolo XVI con la cooperazione del Palladio. Il palazzo di Verona si pretende di Fra' Giocondo (1435-1514), uomo cui la patria

Fig. 61. S. Maria dei Miracoli a Venezia. (Pietro Lombardi).

non offrì campo sufficiente per la sua attività, e che visse studiando, viaggiando e operando.

L'architettura veneziana del secolo XV, come quella dell'epoca precedente e della successiva, deve tener conto delle speciali condizioni del suolo e dei costumi. Dapprima è un po' ritardataria, portandosi assai avanti con uno stile gotico caratteristico; poi dal Rinascimento non prende che le decorazioni, adattandole alle costruzioni tradizionali; si prediligono le tarsie, si riempiono i piani con dischi di marmo variopinto, i pilastri si coprono di arabeschi, così che il Rinascimento veneziano è piuttosto stile di decorazione nelle superfici che delle parti costruttive, la forza e la bellezza delle quali contribuiscono meno all'effetto che la deliziosa colorazione dei campi e la ricchezza degli ornamenti. Nella storia edilizia di Venezia del secolo XV ricompare regolarmente il nome d'una colonia d'artisti; quella dei Lom-

BARDI; ma tre soli di essi hanno importanza grande: PIETRO (di Martino SOLARI, nato verso il 1435, † 1515) e i suoi figli ANTONIO († 1516) e TULLIO († 1532), tre artisti che rivedremo più tardi nella loro qualità di scultori. L'opera comune ai tre (1481-1489), la chiesa di Santa Maria dei Miracoli (fig. 61), è senza dubbio la più leggiadra creazione del primo Rinascimento veneziano. Nelle modestissime sue proporzioni, ad una sola navata, col coro quadrato, essa procura un senso d'ineffabile godimento con l'ornamento cromatico della sua facciata e lo splendore decorativo del coro; la facciata è a campi variopinti e divisi per mezzo di pilastri, sui quali nel piano

Fig. 62. Palazzo Vendramin-Calergi in Venezia. (Pietro Lombardi?).

inferiore posa un cornicione orizzontale, mentre il piano superiore è adorno di archi semplicemente decorativi; sopra questi si eleva il frontone semicircolare d'origine bizantina, così caro ai Veneziani (Scuola di S. Marco e altrove). Di Pietro Lombardi è da ritenere anche il palazzo Vendramin-Calergi (fig. 62), quantunque altri pensi il disegno di questo più probabilmente di quel MAURO CODUCCI († 1504) che in quel tempo, 1480, tanto operò in Venezia. Solo il piano inferiore è tripartito come di solito (corpo centrale e due ali meno traforate) e i piani superiori, al posto dei pilastri usati fin allora, hanno le colonne, tra le quali si allargano le bifore col poderoso arco a tutto sesto. Non tanto belle come i palazzi, le cui facciate limitate meglio si adattano a rivestimenti decorativi, sono le grandi opere monumentali a Venezia. Così l'architettura del cortile del Palazzo Ducale, cominciato da ANTONIO RIZZO (1483), proseguito da Pietro Lombardi fino al 1511 e finito nel 1550 da An-

tonio Scarpagnino, ma compiuto solo in un lato (fig. 63), con l'arco ancora acuto nel primo piano, manca alquanto d'unità nella disposizione e di logica conseguenza nelle sue parti. È innegabile però che desta grande impressione anche, forse, per le memorie storiche che risveglia.

L'architettura veneziana, anzi l'architettura di tutta l'Alta Italia, fatta astrazione dagli edifici bramanteschi, non ha dunque altro significato se non quello che le conferisce la ricca decorazione; la quale non solo fa spesso dimenticare la modesta struttura, ma basta ad esercitare una potente attrattiva. Talora, infatti, non si sa dove finisca

Fig. 63. Cortile del Palazzo Ducale in Venezia.

l'opera dell'architetto e dove cominci quella dello scultore, nè se quella che ci sta davanti sia opera plastica o architettonica. Alcune porte magnifiche, interamente coperte di bassorilievi, come quella laterale del Duomo di Como, disegnata da Tommaso Rodari architetto del Duomo (fig. 32), o quella del palazzo Stanga di Cremona, trasportata al Louvre (fig. 64), non hanno nell'Italia centrale nulla che le eguagli. La fantasia degli italiani del nord è inesauribile nell'invenzione di sempre nuovi motivi ornamentali che ricoprano i loro pilastri e ravvivino i loro cornicioni. Spesso e volentieri, per ottenere maggior effetto, ricorrono anche al colore. Ed è così che già nel secolo XV si accentua quella tendenza che nell'Alta Italia condurrà l'arte ad una ricchezza cromatica particolare. Quest'arte decorativa acquista un particolare significato storico, quando diventa il punto di partenza degli artisti tedeschi — pittori, scultori e decoratori — del Rinascimento.

Fig. 64. PORTA GIÀ NEL PALAZZO STANGA DI CREMONA, ORA AL MUSEO DEL LOUVRE.

2.º — LA SCOLTURA

I biografi degli artisti italiani separano con un taglio netto l'arte plastica medioevale da quella del Rinascimento. Il Vasari racconta per esteso di una gara indetta a Firenze nel 1401 tra i migliori artisti d'Italia «per fare esperimento di loro in una mostra d'una storia di bronzo» per la seconda porta del Battistero «tempio antichissimo e principale di quella città»: tema: il sacrificio d'Isacco. Non restano tutti i saggi che furono presentati da artisti anche valenti, come Donatello, Jacopo della Quercia e Nicolò di Piero Lamberti, ma nel Museo Nazionale si conservano i due che resero ai giudici difficile la scelta (figg. 55 e 56). Portano il nome del Brunelleschi e di quel Lorenzo Ghiberti (1378-1455), che, uscito vittorioso nella gara, lavorò dal 1403 al 1424 a figurar sulla porta episodi del Nuovo Testamento e le figure degli Evangelisti e dei Dottori della Chiesa.

Con la porta del Ghiberti e con le statue che ornan le nicchie all'esterno d'Or' San Michele, la storia della plastica italiana tocca il suo vertice. L'elemento nuovo che appar nell'arte non è qui il risorgere del classicismo, appena visibile negli accessori decorativi e nei drappeggi, ma piuttosto la ricca e schietta vivacità della rappresentazione. L'artista che studia direttamente la natura dà alle teste e alle figure le caratteristiche del ritratto, cerca l'espressione, il movimento, il tipo conforme ad ogni personaggio di cui vorrebbe fissare anche nelle linee l'indole e il sentimento. Si sacrificano a volta anche la grazia e la bellezza alla vigorosa riproduzione della vita intima e commossa, ma i nudi bastano a dimostrare come le anime fossero aperte al senso della bellezza. Nei bassorilievi lo sforzo verso l'imitazione della natura conduce a quel sentimento pittorico al quale tutto il Rinascimento rimarrà fedele, e che lo rende dissimile dall'arte plastica classica. Era inevitabile che, dato il posto eminente che la pittura occupa tra le arti sin dall'inizio del Cristianesimo, la scoltura cercasse in tutti i modi di avvicinarsele e d'emularla.

Per la plastica come per l'architettura, centro del movimento è Firenze. Dall'ambito degli scultori ligi alla tradizione, come Bernardo di Pietro Ciuffagni (1385-1456), Nicolò di Pietro Lamberti d'Arezzo († 1456) occupato dal 1408 intorno alla seconda porta settentrionale del Duomo con Nanni di Banco († 1420), sorgono i maestri innovatori: Lorenzo di Cione Ghiberti, Donato di Niccolò di Betto Bardi, detto Donatello, e Luca della Robbia. Il Ghiberti è anzitutto eccellente scultore in bronzo. Compiuta la prima porta del Battistero, nella quale ancor segue il modello di quella più antica, fusa da Andrea Pisano (pag. 10 e 15), egli lavorò dal 1425 al 1452 alla seconda porta, che è ora la principale, degna, secondo le parole di Michelangelo, d'esser la porta del Paradiso. È incorniciata da un fregio a viticci e festoni di frutti, crescenti da vasi, e tutto avvivato da animali d'ogni sorta. Anche i due battenti (fig. 67) sono inquadrati da un telaio ornamentale con piccole nicchie dove stanno figure dell'Antico Testamento e testine rese a mo' di ritratti. Queste piccole scolture, tecnicamente perfette, sono tra le migliori del Rinascimento per la vivace naturalezza dell'espressione e la bellezza dell'esecuzione. Nei cinque scompartimenti di ogni battente sono storie dell'Antico Testamento, dalla creazione dell'uomo fino alla visita della Regina di Saba a Salomone. Qui tutte le tradizioni

Fig. 65. Filippo Brunelleschi: Sacrificio d'Isacco.
Bassorilievo in bronzo nel Museo Nazionale di Firenze.

Fig. 66. Lorenzo Ghiberti: Sacrificio d'Isacco.
Bassorilievo in bronzo nel Museo Nazionale di Firenze.

della composizione sono audacemente infrante. Ancora si sente lo studio dei classici nel modo di trattar le vesti, ma nessun ceppo trattiene più il nostro artista, che arriva al punto di calpestare tutte le norme stabilite per il bassorilievo, gareggiando con la pittura. Così nel primo scomparto del battente di sinistra raccoglie (come fanno i pittori del tempo) in un quadro solo parecchi episodi della Genesi, dalla creazione d'Adamo fino alla cacciata dal Paradiso. Mentre le figure sul davanti sono quasi a tutto rilievo, quelle del fondo sono schiacciate e di proporzioni minori, col fine evidente di dare al bassorilievo un effetto di prospettiva pittorica; e sempre con lo stesso scopo è trattato il fondo, con una folla di episodi paesistici e architettonici, e la composizione che va sfumando nella lontananza. Delle statue del Ghiberti in Or'San Michele — san Giovanni Battista (1414), san Matteo (1419-1422) e santo Stefano — quest'ultima (fig. 68), fusa dopo le altre nel 1426, paragonata al san Giorgio di Donatello (fig. 72), mostra in modo chiarissimo il contrasto tra i due artisti e i caratteri particolari al Ghiberti. Nel santo Stefano maggior

Fig. 67. LORENZO GHIBERTI: PORTA PRINCIPALE DEL BATTISTERO DI FIRENZE.

bellezza formale, nell'altro maggior intensità di vita e carattere più vigorosamente espresso. Il san Pietro (fig. 69), altra statua creduta lungamente di Donatello, gli fu di recente tolta per attribuirla al suo immediato predecessore, Nanni di Banco

Fig. 68. Lorenzo Ghiberti: S. Stefano.
Statua di bronzo in Or' S. Michele a Firenze.

Fig. 69. Nanni di Banco: S. Pietro.
Statua di bronzo in Or' S. Michele a Firenze.

(m. 1421). Non v'ha dubbio, infatti, che esiste una grande affinità di stile tra essa e i lavori di Nanni per Or'San Michele, ossia il gruppo dei quattro santi e la bella figura di sant'Eligio.

Riferendosi alla giovinezza di DONATELLO (1386-1466) il Manetti narra piacevolmente della sua amicizia col Brunelleschi e del pellegrinaggio a Roma intrapreso

dai due artisti. Anche se il racconto può, in qualche particolare aver colore di novella, il fondo rimane vero. Fin dal 1407, Donatello di soli ventun anni, era già così stimato come scultore da esser chiamato a cooperare alle tre grandi intraprese che in quel momento occupavano gli artisti fiorentini: le decorazioni della facciata del Duomo, del Campanile e dell'esterno d'Or'San Michele: lavori cui attese con ardore per quasi un ventennio.

Fig. 70. Nanni di Banco: S. Luca.
Nel Duomo di Firenze.

Fig. 71. Donatello: S. Giovanni Evangelista.
Nel Duomo di Firenze.

Donatello segue evidentemente la via di Nanni di Banco e di altri contemporanei, ma la segue con animo fermo e cosciente della meta da raggiungere. Le sue più antiche statue fatte per la facciata e pel campanile del Duomo (come il cosidetto Giosuè) si accostano nelle linee, in alcune movenze, come lo strascicar di una gamba, e nella disposizione arbitraria delle pieghe, a quelle dei suoi colleghi. Ma se si osservano meglio, e si paragonano tra loro, le quattro colossali statue sedute (ora nelle navate del Duomo) — il san Marco di Nicolò d'Arezzo, il san Luca di

Nanni di Banco (fig. 70), il san Matteo di Bernardo Ciuffagni e il san Giovanni (fig. 71) di Donatello — si scorge presto in quest'ultimo un temperamento ben altrimenti profondo, una fantasia ben più schiettamente plastica. I quattro Evangelisti stanno seduti, con la testa di pieno prospetto, con una mano sul Vangelo e l'altra (eccettuato san Marco) abbandonata sulla coscia: ma solo nel san Giovanni di Donatello la testa è veramente personale, e nei movimenti si sente l'espressione, e fin le pieghe delle vesti sono disposte secondo un'intenzione pensata. Egli ha già rotto le barriere e creata una figura vibrante di vita e di carattere. Come il san Giovanni (che a molti par precorrere il Mosè di Michelangelo) supera in bellezza tutte le statue del Duomo, così il san Giorgio (fig. 72) è, tra le sculture di Or'San Michele, la maggiore.

Fig. 72. Donatello: S. Giorgio.
Statua in marmo nel Museo Nazionale di Firenze, sostituita in Or' San Michele da una riproduzione in bronzo.

Per Or'San Michele, e propriamente pel tabernacolo dell'Arte dei Linaioli, Donatello eseguì la sua statua di san Marco (1411-1412), di cui Michelangelo vantava l'espressione di onesta dignità della testa caratteristica, l'atteggiamento vigoroso e il bel drappeggio plastico. Ma più importante ancora per studiare il modo proprio a Donatello, di interpretare il vero, e il nuovo indirizzo, è il san Giorgio già ricordato, viva immagine dell'intrepido guerriero. Come baldo e fiducioso s'avanza col viso giovanile atteggiato a vivace corruccio! L'armatura del santo non si presta a drappeggio artistico; dalle spalle gli pende solo il mantello allacciato sul petto, coprendo parte di questo e l'omero sinistro. Ciò che del corpo non nasconde il grande scudo, è coperto da una corazza aderente e rivela già nell'artista il padrone delle forme ed il sicuro scultore del nudo.

Nelle statue dei profeti nel Campanile si palesa un altro lato dell'ingegno di Donatello. Qui l'impronta pittorica dell'opera è fatta risaltare francamente, ma in modo diverso da quello del Ghiberti. Ogni figura è studiata dal punto di vista in cui sarà guardata, tenendo conto dell'altezza e del posto cui è destinata, tanto nel modellato, che nelle proporzioni, nei rapporti e nel modo di esecuzione, introducendo così anche nella scultura la visione prospettica, senza varcare però, come fa il Ghiberti, i limiti dell'arte plastica. Qualche effetto pittorico si riscontra anche nelle teste, che hanno tutti i caratteri del ritratto. Non gli basta più di individualizzare il tipo; tra la gente che gli sta vicino sceglie il suo personaggio, vivo di

vita vera, e ne fa una testa di profeta, assai meno bella che impressionante per il vigore dell'espressione. Delle quattro figure del Campanile, san Giovanni Battista, Abacucco, Geremia e Davide (?), più famose sono le due ultime. Il cosidetto Davide è noto al popolo sotto il nome di *Zuccone* (fig. 74) ed ha i lineamenti di un vecchio popolano, macerato, indurito, inasprito dalle angustie e dalle sventure. Simile a questo, anch'esso consunto, ma più vivace nell'aspetto, è Geremia (a torto detto Salomone). Donatello, firmando le due statue col suo nome, mostrò quanto fosse soddisfatto di queste figure, nelle quali però i profeti più nulla conservano della sacra dignità propria ai tipi biblici. La tradizione perde ogni diritto quando non trova un'eco nell'anima dell'artista; contro alla tradizione insorge la fantasia creatrice dello scultore, a cui appartiene, non sóltanto l'esecuzione, ma tutta la concezione dell'opera.

L'indole di Donatello è di quelle che non soffrono freno. La forza, la vita, la verità, prima ancora che la bellezza, costituiscono l'ideale cui egli consacra tutto sè stesso, in armonia col suo tempo, invaso da un nuovo potente soffio di vita completa, gioconda. Non ci meraviglieremo dunque nel veder gli antichi Fiorentini apprezzare la verità ritrattistica delle figure donatelliane, e chiamare i profeti col nome di ben noti cittadini. Nei ritratti, come nel busto in terracotta che si ritiene rappresenti Nicolò da Uzzano (fig. 75 – Museo Nazionale di Firenze) Donatello cerca di raggiungere anche maggior verità col colore. Ma cadrebbe in un errore grossolano colui che non considerasse in Donatello che il verista; nell'opera sua c'è quella elevazione, quella sublimazione della vita che non si riscontra nella verità comune.

Fig. 73. Donatello: David.
Statua in bronzo nel Museo Nazionale di Firenze.

Coi lavori nel Duomo e in Or'San Michele crebbe la fama di Donatello tanto che le molte imprese che gli furono affidate lo obbligarono a ricorrere alla collaborazione (dal 1420) di Michelozzo che già nominammo come architetto. Da lontani paesi si domanda l'opera sua; a Firenze egli fa nel Battistero la gran

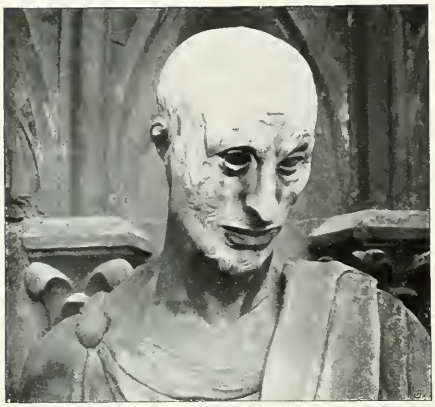

Fig. 74. Testa dello Zuccone (Davide). Nel Campanile di Firenze.

tomba di papa Giovanni XXIII (1426), che come struttura servirà di modello ad altre opere consimili; la chiesa di S. Pietro a Roma si arricchisce di un suo tabernacolo con putti e bassorilievi (1433); in Prato egli orna il pergamo esterno del Duomo con gruppi di putti danzanti (1438). Anche qui egli si giova dell'aiuto di Michelozzo, mentre gli affida completamente l'esecuzione del sepolcro Brancacci in S. Angelo a Nilo di Napoli, dove di Donatello non c'è, forse, che il piccolo bassorilievo dell'Ascensione. Un nuovo campo di azione gli è aperto dall'amicizia di Cosimo de' Medici che lo chiama ad ornare di opere plastiche il nuovo palazzo di Via Larga (poi Riccardi) dove l'Umanesimo, con la sua illuminata passione per il classicismo, troverà degna sede; e qui Donatello entra nell'ambito classico. Nel cortile del palazzo Medici egli imita antichi cammei in grandi medaglioni a bassorilievo, mentre col David pastorello del Museo Nazionale (fig. 73) egli, primo dopo i Romani, fonde in bronzo un corpo nudo e, sicuro che la fusione riuscirebbe a rendere ogni più leggiera curva, ogni più fine solco del modello in creta, egli arrotonda mollemente le membra del corpo giovanile, e con la stecca segna anche i più lievi passaggi: arte che egli spinge al limite estremo della perfezione nell'elmo del vinto Golia, dove le forme sono appena rilevate sul fondo, tanto fine ne è l'esecuzione.

Donatello lavora in creta, in bronzo, in marmo adattando sempre e squisitamente le forme alla materia di cui si serve; anche più sorprendente in lui è il vario modo di rappresentar lo stesso soggetto. Egli ha una spiccata predilezione, naturale in un fiorentino, per san Giovanni Battista, patrono della città. Ma quanta differenza tra la figura giovanile, oserei dire *febbricitante*, del

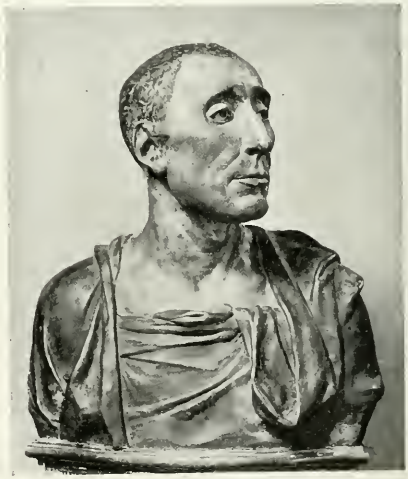

Fig. 75. Donatello: Nicolo da Uzzano (?). Busto in terracotta nel Museo Nazionale di Firenze.

Battista di Casa Martelli, ora nel Museo Nazionale di Firenze, e il bronzo del Duomo di Siena (fig. 76), dove il corpo macilento di colui che predicò nel deserto è di una verità spaventosa! Come sono intimamente diversi alcuni classici bassissimi rilievi in bronzo e i putti che suonano e danzano sulla cantoria del Duomo (del 1434, ora nel Museo dell'Opera di S. Maria del Fiore – v. fig. 77) frementi di vita e di gioia! La ricca fantasia plastica dell'artista spiega quasi sempre questa grande varietà di stile; egli non si stanca di cercar nuovi problemi per le sue sculture, anche per procurarsi la gioia di risolverli trionfalmente. Nè la sua personalità si svolge senza che il senso della forma se ne risenta; il fondo della sua essenza artistica rimane intatto, ma se si confrontano i primi suoi lavori con gli ultimi, si vede sempre più potente in lui la forza drammatica.

Fig. 76. Donatello: S. Giovanni Battista. Statua in bronzo nel Duomo di Siena.

Giunto alla maturità, egli non crea più le timide deliziose figure della sua giovinezza; negli stessi piccoli bassorilievi raffiguranti la Madonna, in stucco dipinto, in terracotta o in marmo (a ragione attribuiti a Donatello e alla sua scuola), la ricerca della fresca, vivida naturalezza, e di una espressione di dignitosa fierezza prende il sopravvento sul fascino della beltà. Tale concezione più naturalistica della Madonna ha tanta importanza nell'arte, che i pittori seguono quest'indirizzo fin nel sec. XVI; mentre il bassorilievo dell'Annunciazione in S. Croce a Firenze (fig. 78), anteriore al 1430, già ci rivela le forme dell'arte donatelliana che i tempi posteriori accolsero e svilupparono.

Ma Donatello creò l'opera sua maggiore, lontano dalla patria. Nel 1444 Padova lo chiamò ad abbozzare e a fondere, oltre ad altri lavori, il monumento che essa voleva innalzare al condottiero veneziano Gattamelata (Erasmo da Narni). Già aveva dato prova della sua abilità come fonditore, a Firenze, col grande gruppo in bronzo di Giuditta e Oloferne (prima nel palazzo Medici, ora nella Piazza della Signoria), che, forse per la novità del soggetto e per le difficoltà tecniche, non riuscì opera perfetta, mancando la composizione di chiarezza e

di libertà nelle movenze. Ma la statua equestre del Gattamelata (fig. 79) non è mirabile solo per le difficoltà tecniche superate felicemente, ma per la vivace personalità e la monumentale interpretazione del cavaliere e del cavallo; la testa del cavallo (soprattutto nella variante che è nel Museo di Napoli) può parere un pezzo di scoltura classica. Il « cavallo » è una vera opera del Rinascimento, anche perchè, per la prima volta, restituisce all'arte, in forma degna, questo soggetto che fu così caro all'antichità classica. Donatello passò quasi ininterrottamente dieci anni a Padova, dove lo si incaricò di decorare la basilica del Santo (Antonio) e più specialmente l'altar maggiore. L'opera sua più importante sono qui i quattro bassorilievi rappresentanti i miracoli del santo patrono, dove nell'espressione, nelle movenze e nel drammatizzare le scene la sua scoltura gareggia con la pittura. Eppure s'attien sempre, nella composizione, alle norme della plastica più di quanto non facesse il Ghiberti, il quale, benchè sapesse plasticamente rendere le figure isolate, componeva però il quadro sopra un fondo prospettico.

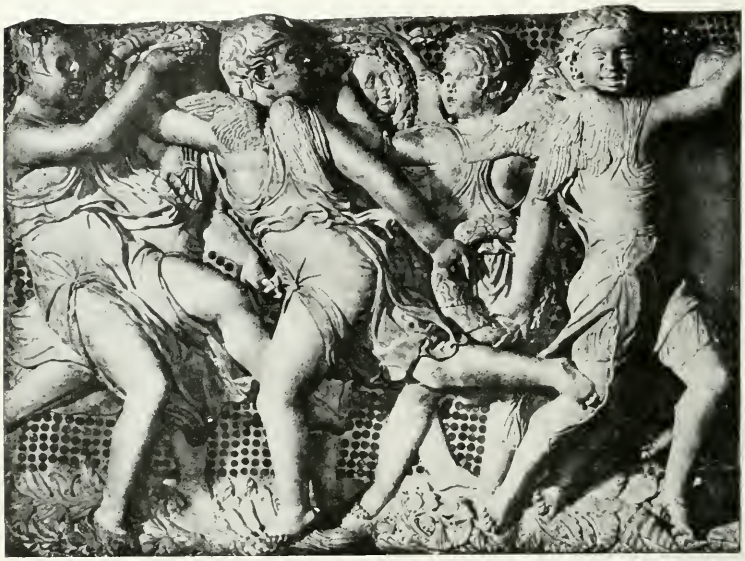

Fig. 77. Donatello: Particolare della cantoria del Duomo, ora nell'Opera di S. Maria del Fiore a Firenze.

A sessantasette anni Donatello torna a Firenze, dove, modesto e semplice, trova la sua felicità nel lavoro. Per ultimo operò nella chiesa di S. Lorenzo, per la quale già molto prima aveva fuso in bronzo le due porte della vecchia sagrestia, decorate con molte figure di santi, e modellati in istucco i tondi degli Evangelisti e in terracotta il busto di san Lorenzo. Se a queste figure diede con sapiente misura un carattere di calma semplicità e insieme di sentimento profondo, nei bas-

sorilievi dei due pulpiti, dove è narrata la passione e la gloria di Cristo, egli lasciò libero corso alla sua foga drammatica, cosicchè la *Crocifissione* (fig. 80) e la *Depo-*

Fig. 78. Donatello: Annunciazione. In S. Croce di Firenze.

sizione appaiono, su tutto, appassionate e potenti. Donatello affidò a' suoi aiuti l'esecuzione dell'opera; e i motivi classici introdotti da questi negli accessori ci mostrano l'influenza che lo studio dell'antichità andava man mano esercitando sulla scuola di Donatello. Bertoldo, l'ultimo scolaro di Donatello, morto nel 1491,

fu maestro di Michelangelo; così i due maggiori scultori italiani, già tanto intimamente affini di lor natura, furono stretti insieme anche da un legame esteriore.

Da Giotto in poi, nessun artista esercitò un'influenza estesa e tenace quanto Donatello. Non solo gli scultori seguirono il nuovo indirizzo, ma gli stessi pittori. Nella forza drammatica della narrazione, nella potente verità della rappresentazione, nell'audacia con la quale rivela i più intimi sentimenti, nella giustezza e nella schiettezza delle movenze, nella conoscenza del corpo umano, egli sembra indicare la via ai pittori e costringerli a seguirlo.

Fig. 79. Donatello: Statua equestre del Gattamelata a Padova.

Accanto a Donatello e al Ghiberti sta in prima linea, tra gli antichi artisti del Rinascimento, Luca della Robbia (1400-1482).

Di carattere più arrendevole, egli comincia dal subire l'influenza dei suoi due grandi compagni d'arte, soprattutto di Donatello; in gara con lui egli eseguì i bassorilievi della cantoria sopra la porta della sagrestia settentrionale del Duomo di Firenze, ora nel Museo dell'Opera (nel 1431 ne ebbe l'ordinazione, nel 1441 li aveva già messi al posto). Nei putti che suonano e cantano (fig. 81), una delle più belle opere del primo Rinascimento, s'indovina facilmente l'indole speciale di Luca. L'esecuzione è qui più fine e graziosa che nel pergamo di Donatello; ma le movenze sono meno ardite e meno varie, e nel complesso l'invenzione non è così felice. Un'altra volta Luca si sostituisce a Donatello, quando questi non si cura di fare le porte di bronzo per la stessa sagrestia del Duomo, che gli erano state allogate

fino dal 1436. Luca assume il lavoro con Michelozzo nel 1446 e lo finisce più tardi da solo. Benchè Luca stesso apprezzasse, a quanto pare, la sua opera di scultore e di fonditore, pure la sua maggiore rinomanza è dovuta al più modesto lavoro dei bassorilievi in terracotta invetriata, coi quali seppe ravvivare una forma d'arte specialmente cara al popolo. Con uno smalto qualche volta colorato, ma solitamente bianco, che li rendeva più durevoli e di maggior effetto, egli creò in questo genere le opere più

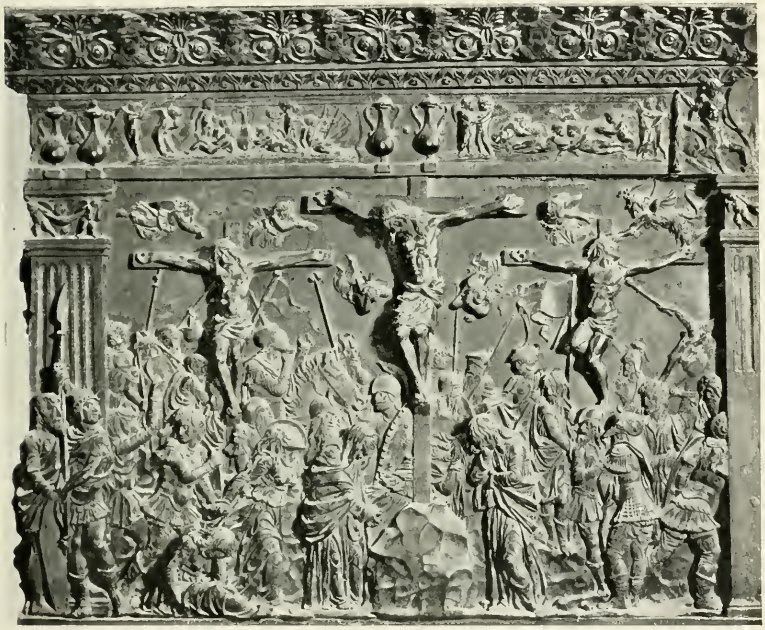

Fig. 80. Donatello: Crocifissione. Bassorilievo in S. Lorenzo a Firenze.

belle che si fossero viste in Italia fin allora e diede al tempo stesso la consacrazione artistica alle terrecotte, grazie alla deliziosa bellezza delle sue Madonne, alla calma soavità delle sue figure (fig. 82). La materia ubbidiente favoriva la trattazione più dolce delle forme e le ricerche naturalistiche, e questo fu appunto il merito di Luca di trar partito dalla materia per ottenere il miglior risultato stilistico, evitando così la monotonia come l'esagerazione. Non c'è nel secolo XV altro artista più semplice e misurato nel sentimento e nessuno che concilii come lui l'intima espressione con la fresca vivacità e la plastica compostezza. Ad animare ed arricchire i suoi bassorilievi egli non usa che una serie limitata di colori; le figure rivelate su fondo azzurro sono quasi sempre bianche, e non sfigurano, grazie alla loro lucentezza, accanto alle sculture in marmo. Solo gli accessori, specie i festoni di fiori e di frutti che spesso

incorniciano i bassorilievi sono colorati a toni diversi. La nuova tecnica e la soave maniera salì rapidamente in gran favore in tutta la Toscana.

Lungo un intero secolo la famiglia dei Della Robbia prosegue in questa forma d'arte, cui dà il suo nome. Luca prende come aiuto il nipote ANDREA (1435-1525), e alla morte di lui Andrea diventa capo della bottega, che a sua volta trasmette

Fig. 81. Luca della Robbia: Putti cantori.
Dalla cantoria del Duomo, ora nell'Opera di S. M. del Fiore a Firenze.

ai cinque figli: Girolamo, Luca, Paolo, Marco e GIOVANNI che fu il più valente (1469-1529). Questa forma d'arte sopravvisse innanzi nel secolo XVI. I bassorilievi smaltati di Luca sono spesso decorativi e si legano indissolubilmente all'ambiente architettonico col quale formano un tutto: così i lacunari con rosette nel soffitto del protiro della cappella Pazzi, e i tondi con le figure delle Virtù della cappella del cardinale di Portogallo in S. Miniato. Le sue Madonne nei bassorilievi delle lunette sulle porte (Museo Nazionale – fig. 82 – e altri a Firenze; in S. Dome-

nico ad Urbino ecc.) s'ispirano ancora ad un sentimento severamente religioso. Solo nelle opere d'Andrea comincia ad apparire in tutto il suo valore quella molle grazia, quella soave amabilità che è considerata come caratteristica dei Della Robbia e qualche volta par che ricordi le figure dell'Angelico. La Madonna diventa una madre amorosa che volentieri scherza col suo bambino, e questo si agita e commuove con ingenua vivacità. Il motivo, così caro anche alla pittura, della Madonna inginocchiata e in atto di composta devozione davanti a Gesù bambino disteso in terra, s'incontra più di frequente. A poco per volta, col crescere dell'abilità tecnica, la scuola comincia a prender coraggio, e allargando la cerchia dei suoi bassorilievi, si avventura in rappresentazioni drammatiche, in gruppi; costruisce altari, fonti battesimali, tabernacoli, fregi, sempre in creta cotta, e invade così alle volte il campo della

Fig. 82. Luca della Robbia: Madonna ed Angeli. Terracotta nel Museo Nazionale di Firenze.

plastica monumentale e architettonica della decorazione. Ma sono sempre più affascinanti le semplici figurine in bassorilievo dove domina la morbidezza delle forme e l'espressione soave e vivace; tali sono i putti fasciati (medaglioni) d'Andrea della Robbia sulla Loggia dello Spedale degli Innocenti in Firenze (fig. 83), fonte d'infinito diletto per chi li osserva. E però si comprende come la materia stessa e l'uso dei colori rinfocolassero in quegli artisti la smania del verismo, soprattutto con lo scorrer del tempo ed anche al di fuori della stretta scuola robbiana. Il più famoso esempio di questa tendenza è il fregio che adorna in tutta la sua lunghezza il portico dell'Ospedale del Ceppo a Pistoia, di Giovanni della Robbia, dove sono vivacemente descritte in sette quadri le Opere di Misericordia (fig. 84).

Ma ben s'intende come l'attività dei grandi maestri non bastasse a tutta la vita artistica fiorentina. Accanto a questi lavorano, più o meno derivando da essi, numerosi artisti, i quali però con le opere loro non porteranno nessun nuovo elemento nella scoltura fiorentina. Per le grandi imprese venivan chiamati a collaborare artisti di diverso valore: il Ghiberti per la seconda porta di bronzo si fece aiutare da più di venti colleghi; Michelozzo fu per molti anni tra gli aiuti di Donatello; Maso di

Bartolomeo (detto anche Masaccio), tanto apprezzato da L. B. Alberti, lavorò con Michelozzo e Luca della Robbia. Perciò difficilmente si riesce ad avere un'idea chiara delle singole personalità, e ad assegnare ad ognuno un indirizzo ben definito: così avviene per Agostino d'Antonio di Duccio, fiorentino (1418-1481), le cui opere principali sono a Perugia (facciata di S. Bernardino) e a Rimini (interno di S. Francesco, v. pag. 49). Alcune delle sue teste ricordano con l'espressione esaltata la scuola pittorica umbra, altre figure nell'agitazione tortuosa dei veli o delle lunghe vesti — di cui però si hanno esempi classici — rasentano l'affettazione; in alcune rappresentazioni, molto mosse e fortemente appassionate, raggiunge un'apparente efficacia ed una grande varietà, senza però rivelar una perfetta natura d'artista. Ciò valga anche per molti altri contemporanei di Donatello, l'influenza del quale s'esercita con più prepotenza sulle personalità più deboli.

Fig. 83. Andrea della Robbia: Bambino in fascie. Terracotta nello Spedale degli Innocenti a Firenze.

A Siena, mentre gli scultori fiorentini aprono nuove vie all'arte loro, Jacopo della Quercia (1371-1438) svolge la sua feconda attività. Già nella prima opera che di lui si conserva, si vede come egli si sia liberato da molti degli impacci dello stile del secolo XIV. Infatti il sepolcro d'Ilaria del Carretto nel Duomo di Lucca (fig. 86) è un'opera mirabile per la nobile figura della bella morta, e per il fresco senso di vita che spira dai putti del fregio, tolto a un motivo classico. Del suo capolavoro, invece — la decorazione plastica della Fonte Gaia a Siena — non rimangono che frammenti (dal 1904 ricomposti nell'altana del Palazzo Pubblico), i quali pur bastano a rivelare la degna concezione delle figure e il modo largo e possente di trattare le vesti. Altra opera grandiosa affidatagli dai suoi concittadini è il fonte battesimale in S. Giovanni. De' sei bassorilievi, però, uno solo è suo: quello raffigurante Zaccaria nel tempio. Esso rivela la mano del maestro nella bellezza formale delle figure e nello schietto procedere della scena commovente. Jacopo si misura qui con Donatello, autore di uno dei bassorilievi (*Cena d'Erode*) e col Ghiberti, autore d'altri due (*Cattura di san Giovanni* e *Battesimo di Gesù*), senza rimaner loro inferiore. Visse i suoi ultimi anni a Bologna, dove architettò la porta maggiore di S. Petronio e ne decorò l'architrave e i pilastri con bassorilievi figuranti scene della Genesi e della giovinezza di Gesù (fig. 85), efficacissimi malgrado la loro piccolezza, e tali da mostrare la sua maravigliosa padronanza delle forme vive e vigorose. Un altro suo lavoro del periodo bolognese è la tomba del dotto Galeazzo Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore, con parecchie statue e un bassorilievo rappresentante il dottore in cattedra in mezzo agli uditori (fig. 87). La sua forma d'arte personale rimase quasi senza influenza sulla scultura senese, la quale seguiva con ardore la scuola pittorica nella ricerca d'un'espressione piena di sentimento e di compostezza, e poneva ogni cura nella fine esecuzione. Oltre a Jacopo della Quercia, la scultura senese del secolo XV non ha più artisti altrettanto grandi, pur producendo molte piccole opere (sopratutto Ma-

donne in bassorilievo), che sono fra le migliori creazioni del primo Rinascimento. Gli scultori senesi si distinsero come abili fonditori in bronzo; e di questa loro abilità restano begli esempi nel tabernacolo sull'altar maggiore del Duomo di Siena, opera di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta (1412-1480, fig. 88) e nei due angeli che lo fiancheggiano, di Francesco di Giorgio Martini (lavorati dal 1492 al 1497). Come saggio della plastica senese in terracotta nella seconda metà del 400 ricorderemo il gruppo della Pietà, all'Osservanza di Siena (fig. 89), di Giacomo Cozzarelli (1435-1515), nella composizione e nell'espressione perfetto.

Contemporaneamente la scoltura decorativa fiorisce in Siena per opera degli intagliatori Antonio e Giovanni Barili e dello scultore Lorenzo di Mariano detto il Marrina (1476-1534). I fratelli Barili lavorarono insieme nello splendido ornamento di legno, intagliato e dorato, che racchiude l'organo sopra la porta della sagrestia del Duomo, e il Marrina la ricca decorazione del fronte della Libreria nella Cattedrale e l'altar maggiore della chiesa in Fontegiusta (1516, fig. 90), la cui lunetta racchiude alcuni angeli che piangono il Salvatore morto con senso di vero e profondo dolore.

La seconda metà del secolo XV non ha scultori grandi come Donatello, ma una serie di valorosi lavoratori che continuano l'opera iniziata da lui. La tecnica progredita permette loro di ottenere nella parte decorativa un'esecuzione splendida e di arrivare a conferire alle grandi composizioni una grazia gaia e tranquilla cui non giungeva il loro antesignano, attento sopratutto all'espressione caratteristica ed al movimento delle figure. Il bu-

Fig. 84. Giovanni della Robbia: Particolare del fregio in terracotta nell'Ospedale del Ceppo a Pistoia.

sto-ritratto e il sepolcro sono i temi prediletti dalla plastica fiorentina di questo periodo. Nei ritratti si nota già un realismo alquanto crudo, che non cerca la nobiltà dei tratti a scapito della vivace espressione individuale. La prova ce la porgono, tra gli altri, alcuni busti nel Museo di Berlino (già proprietà della famiglia Strozzi), come ad esempio il busto in marmo di Marietta Strozzi e quello in pietra calcare della cosidetta principessa di Urbino (fig. 91), opere di Desiderio da Settignano, e il busto in marmo di Nicolò Strozzi, opera forse di Mino da Fiesole. Di un terzo ritratto di famiglia, quello di Filippo Strozzi, opera di Benedetto da Majano, si conserva così il modello in terracotta (Berlino) come il busto in marmo

Fig. 85. Jacopo della Quercia: La fuga in Egitto. Bassorilievo in marmo nel portale di S. Petronio a Bologna.

(Louvre). Le stesse qualità si trovano anche in altri busti di terracotta e di marmo eseguiti da questi e da altri artisti fiorentini nel corso del secolo XV (si confrontino i busti di Piero, fig. 92, e di Giovanni dei Medici, opere di Mino da Fiesole; quello di Pietro Mellini, opera di Benedetto da Majano, al Museo Nazionale di Firenze; e il busto del vescovo Salutati, pur dovuto a Mino, nel duomo di Fiesole), qualità che spiccano naturalmente anche più di quelli di terracotta dipinta. Il crescere del favore per la scoltura colorata, d'altronde così conforme alle tendenze allora dominanti, mostra quanto fosse popolare l'arte plastica e spiega perchè siano rari i busti in bronzo. Infatti la vera arte popolare non conosce ancora la separazione che esiste tra l'effetto plastico e quello pittorico: essa non chiede che la schietta vivacità e la verità fisica; perciò difficilmente s'adatta a rinunciare al colore nella scoltura, che non vuol ridotta a pura arte formale.

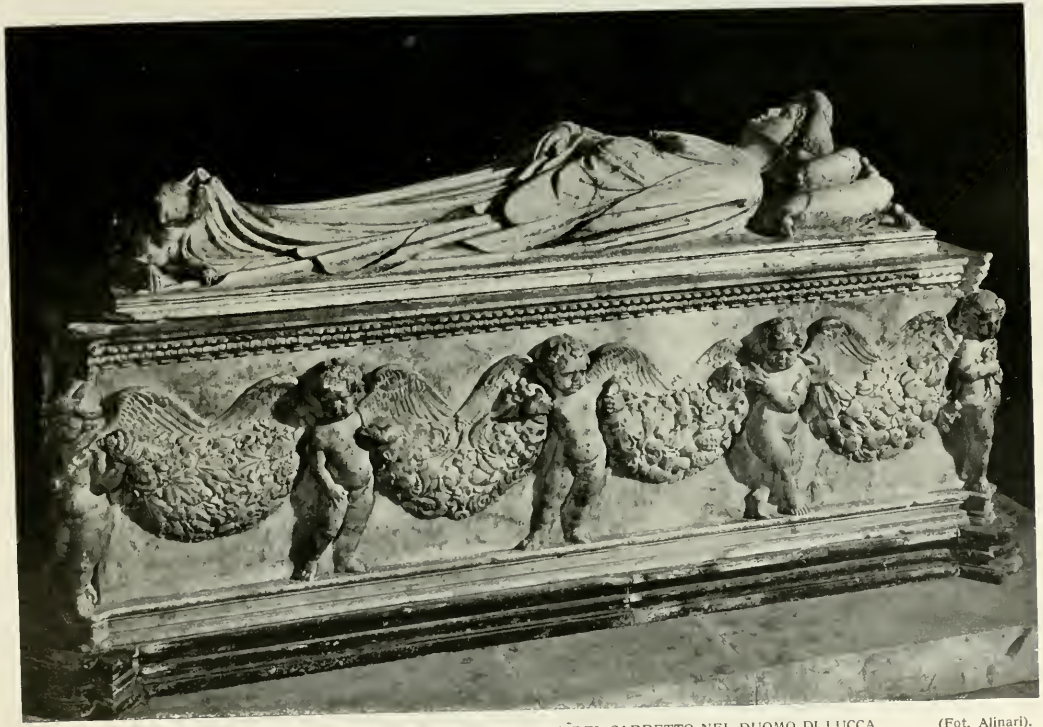

Fig. 86. JACOPO DELLA QUERCIA: TOMBA D'ILARIA DEL CARRETTO NEL DUOMO DI LUCCA. (Fot. Alinari).

Nei monumenti sepolcrali la ricca incorniciatura decorativa attenua con la sua grazia l'intonazione troppo aspramente realistica. Il monumento sepolcrale assume un tipo fisso, diverso dalla lastra tombale e dal sarcofago isolato proprî al Medio Evo, tipo che durerà fino al secolo XVI. Appoggiato alla parete, esso si svolge come un alto edificio; lo zoccolo, adorno di festoni con frutta, grifoni e figure ornamentali, porta i pilastri laterali che fiancheggiano il sarcofago. Su questo posa, come su un catafalco o sopra una bara, il morto, steso orizzontalmente e col viso rivolto quasi sempre a chi guarda; una nicchia liscia o la stessa parete formano il

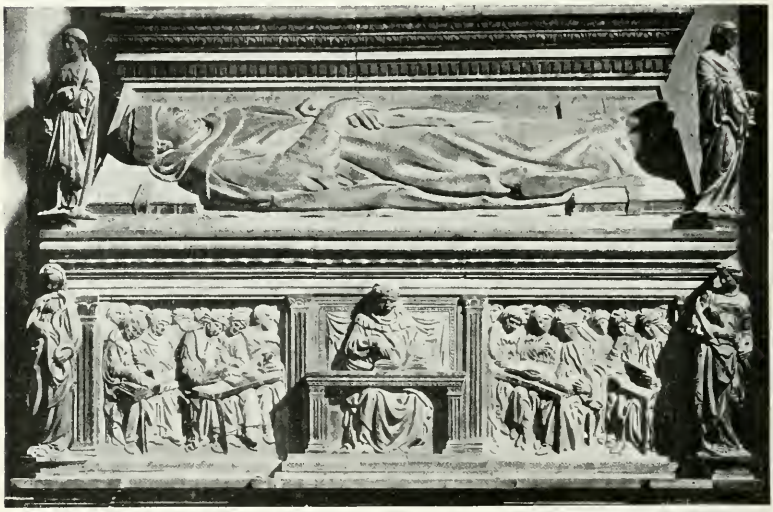

Fig. 87. Jacopo della Quercia: Tomba di Galeazzo Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore a Bologna.

fondo, terminato con un cornicione ornato; e, sopra, una lunetta, occupata di solito da un tondo con la Madonna, sorretto da angeli e incorniciato da un festone di frutta. I più belli fra questi sepolcri fiorentini sono di Bernardo Rossellino, del quale parlammo già come architetto (1409-1464) e di Desiderio da Settignano (1428-1464). Il capolavoro di Desiderio è la tomba del segretario della Repubblica fiorentina, Carlo Marsuppini († 1455), in Santa Croce (fig. 94); di Bernardo è il monumento a Leonardo Bruni (segretario prima del Marsuppini, morto nel 1444 e sepolto pure in S. Croce, fig. 93), dove il ritratto del morto ha una profondità di espressione meravigliosa. Di poco inferiore è l'opera principale del fratello minore di Bernardo, Antonio (1427-1478), ossia il monumento al cardinale di Portogallo in S. Miniato (fig. 95), che per ricchezza decorativa si avvicina a quello del Marsuppini.

Sorge naturale la domanda: quale è il posto di questi artefici in confronto a

Donatello? È ben vero che la sua grandezza non era di quelle che si trasmettono in eredità ad altri; ma i suoi scolari poterono tuttavia impadronirsi di qualcuna delle sue qualità, tanto che davanti a tante opere minori, come busti e bassorilievi, è possibile il dubbio se sieno opera del maestro o degli artisti che gli succedettero. Desiderio è quello che più gli si avvicina, mentre dal maestro s'allontana Antonio Rossellino, non solo per gli elementi decorativi spesso predominanti nelle sue opere, ma anche per la gran morbidezza delle forme, per la grazia soave che sa dare alle figure e alle loro movenze, qualità rese anche più evidenti dalla perfetta tecnica del marmo e delle quali è saggio maraviglioso il san Sebastiano della Collegiata di Empoli (fig. 96). Speciale menzione meritano i busti dove sono ritratti nobili fanciulli sotto l'aspetto di san Giovannino e di Gesù bambino, così frequenti e così deliziosi, opere per la massima parte d'Antonio Rossellino e di Desiderio da Settignano.

Fig. 88.
Lorenzo di Pietro (Vecchietta): Tabernacolo sull'altar maggiore del Duomo di Siena.

Ad Antonio Rossellino si avvicina l'amico suo Matteo Civitali da Lucca (1436-1501), il quale compì, senza dubbio, la sua educazione artistica a Firenze. Ce lo provano due opere nel Duomo di Lucca: la tomba del segretario pontificio Pietro da Noceto (1472) e l'altare di S. Regolo (1484), le quali si risentono dei modelli fiorentini. Più chiaro appare il carattere proprio al Civitali in altre opere minori, come negli angeli del distrutto tabernacolo nello stesso Duomo, in alcune figure allegoriche femminili (ad esempio la Fede, nel Museo Nazionale di Firenze, fig. 98), in vari *Ecce Homo* e nelle Madonne in bassorilievo. Spira da queste sculture una mistica pietà, una fede serena, cui dà anche maggior risalto l'esecuzione accuratissima, amorosa, che ritroveremo pure nelle sue opere puramente decorative. Però malgrado questo carattere, per dir così, commovente, dell'arte sua, il Civitali non ha nè una grande potenza creatrice, nè vigore o ricchezza di fantasia.

Forse la vita calma e vuota della piccola città impedì al Civitali di sviluppare completamente le sue energie artistiche, così come Mino da Fiesole (1431-1484), sopraffatto dal troppo lavoro finì col perdere man mano quella acuta personalità, che unita alla fresca naturalezza e alla schietta esecuzione, rende così seducenti i suoi primi marmi, soprattutto i busti-ritratti. Egli lavorò a Firenze per la Badia (un altare e i sepolcri del conte Ugo – fig. 97 – e di Bernardo Giugni, 1464-1481), ma la sua maggiore attività la spiegò in Roma,

dove operò un numero grande di tabernacoli scolpiti e di sepolcri (Ss. Apostoli, S. Cecilia, S. M. del Popolo, S. M. in Trastevere ecc.). A tanto giunse la fama

Fig. 89. Giacomo Cozzarelli: Altare in terracotta nella chiesa dell'Osservanza presso Siena.

della fecondità di Mino da Fiesole, che gli vennero attribuite quasi tutte le sculture romane della fine del secolo XV, mentre sappiamo che accanto a lui lavorarono molti scultori, chiamati di fuori (ad eccezione di Paolo Taccone, detto Romano),

Fig. 90. MARRINA: DECORAZIONE D'ALTARE NELLA CHIESA DI FONTEGIUSTA IN SIENA.

Fig. 91.
Desiderio da Settignano: Busto della principessa d'Urbino, nel Museo di Berlino.

come Isaia da Pisa, Mino del Reame, Giovanni Dalmata da Traù in Dalmazia, Andrea Bregno da Osteno sul lago di Lugano, Luigi Capponi da Milano: artisti tutti impersonali, diversi dei quali collaborarono con Mino nelle stesse opere. Dalle traccie rimaste non si può ancora affermare la esistenza di una scuola romana che faccia riscontro alla toscana ed abbia caratteri assolutamente proprî; solo si può affermare che l'intonazione, nel costruire e ornare tabernacoli e sepolcri, fu data senza dubbio da Andrea Bregno, i cui primi lavori del genere (1464) si trovano nella chiesa di Osteno.

L'ultimo degli scultori fiorentini, in ordine di tempo, è Benedetto da Majano (1442-1497), la cui ricca operosità si svolge in un ambito assai vasto. Esperto nei lavori di intarsio in legno, forse anche architetto, egli occupa un posto tra i maestri di plastica decorativa e monumentale. Loreto, Faenza e Napoli richiesero l'opera sua; ma le cose migliori di lui sono rimaste nella patria Toscana. La chiesa di S. Domenico a Siena ha sull'altar maggiore un suo ciborio di marmo, che dà una perfetta idea della lussureggiante decorazione cara al primo Rinascimento. E se i suoi ritratti mostrano come egli non fosse secondo a nessuno nella fresca e schietta naturalezza, i lavori nella Collegiata di S. Gimignano (altare di Santa Fina) sono testimoni della grazia vivace e della morbidezza di forme cui sapeva arrivare. L'opera sua migliore è il pulpito in Santa Croce (fig. 99) riccamente architettato e poggiante su una mensola, le nicchie del quale

Fig. 92.
Mino da Fiesole: Busto in marmo di Pietro de' Medici, nel Museo Nazionale di Firenze.

sono ornate di statuette, e il parapetto di bassorilievi. Questi (fig. 100), di felice concezione pittorica, pur ricordando i quadri della stessa epoca, non sconfinano dall'arte plastica. Al declinare del secolo la scoltura e la pittura, così lontane l'una dall'altra quando il secolo s'iniziava, s'avvicinano tanto da chiudere strette in unità il primo ciclo del Rinascimento.

Altrettanto coltivata che la scoltura in marmo era in Firenze la fusione in bronzo, che per le difficoltà tecniche eccitava la fantasia inventiva degli artisti; essa, d'altra parte, per lo studio delle forme e la precisione del modellato richiesta dalla natura del materiale, corrispondeva all'indirizzo realistico di quelle anime d'artisti. Tra i fonditori preferiti sono i fratelli Antonio (1432-1498) e Piero (1441-1489) Pollaiuolo. Antonio studiò l'arte dell'orafo, lavorò come pittore, e a Roma nelle

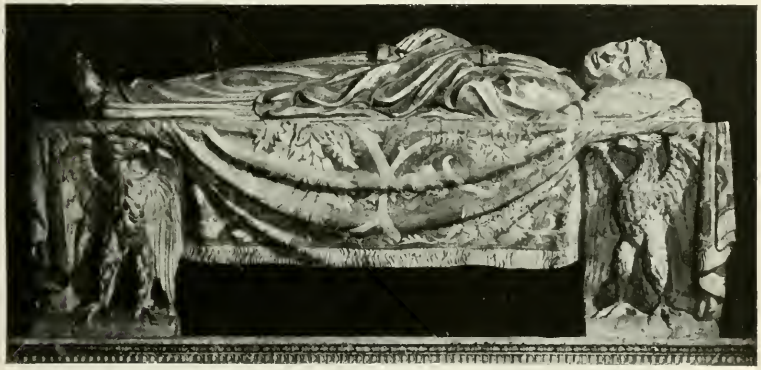

Fig. 93. Bernardo Rossellino: Figura tombale di Leonardo Bruni, in S. Croce a Firenze.

tombe di Sisto IV e d'Innocenzo VIII (in S. Pietro) diede saggio della sua perizia come scultore in bronzo.

Quando sta per finire il primo Rinascimento, sorge Andrea (di Michele di Francesco Cioni) Verrocchio (1436-1488), in origine orafo egli pure, e gran pittore e gran maestro se ebbe allievi quali Leonardo da Vinci, Lorenzo di Credi e il Perugino. Come scultore, a giudicar dai bassorilievi del sepolcro di Francesca Tornabuoni (Museo Nazionale), s'ispirò all'opera di Donatello. Ma è al Verrocchio che fu riserbato il compito di fare, sul finir della sua vita, la più grande statua equestre del secolo XV dopo quella di Donatello, e, poichè si è perduto il modello di Leonardo per il monumento a Francesco Sforza, la più vigorosa e forte del Rinascimento. Per incarico della Repubblica di Venezia egli creò la statua equestre del condottiero Bartolomeo Colleoni, il cui monumento non sorse però che dopo la morte del Verrocchio, compiuto da Alessandro Leopardi (fig. 101-102). Pur ammirando quella di Donatello, più classicamente ideata e finamente eseguita, si deve riconoscere nel Colleoni del Verrocchio un'opera più matura. Cavallo e cavaliere sono più vigorosi

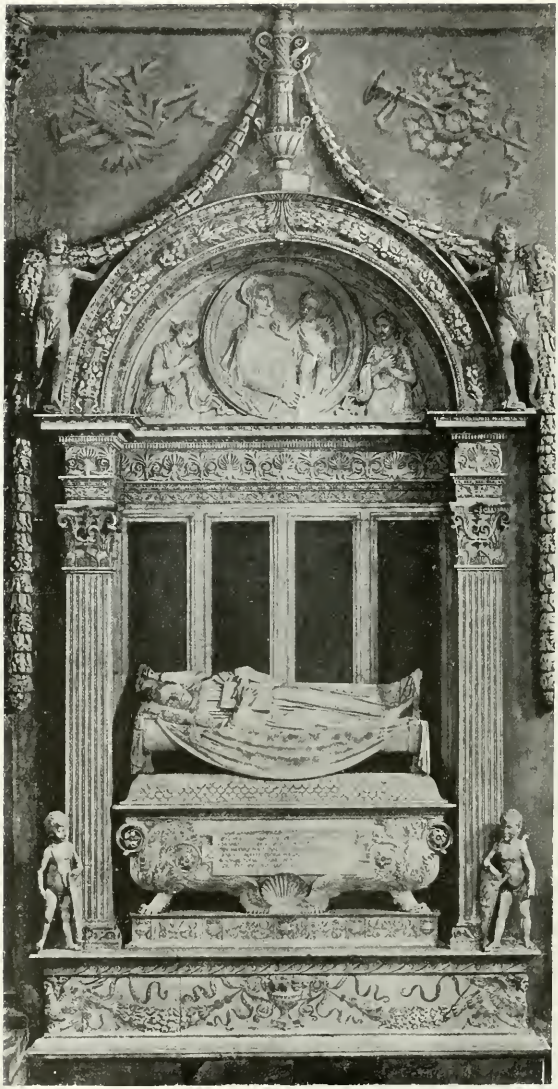

Fig. 94. DESIDERIO DA SETTIGNANO: MONUMENTO SEPOLCRALE DEL SEGRETARIO MARSUPPINI, IN S. CROCE A FIRENZE.

e grandiosi, e le movenze del cavaliere — specialmente la testa vibrante di vita e di espressione, pur non essendo da ritenere un ritratto — esprimono in modo pro-

Fig. 95. Antonio Rossellino: Sepolcro del card. Giovanni di Portogallo, in S. Miniato presso Firenze.

digioso la fiera indole del condottiero. Qui il Verrocchio volle rendere con le forme esterne il profondo sentimento, l'intimo carattere del personaggio, e in ciò si può dire stia il suo pregio maggiore. Studiando, dopo quest'opera, il *David* del Museo Nazionale di Firenze (1476; fig. 103), si vede chiara la grande differenza che passa

tra il Verrocchio e Donatello. Solo il Verrocchio penetrò nell'animo giovanile. Come nel bocciolo sta, chiuso ancora, tutto il bel fiore che si aprirà domani, così un lieve impaccio par che leghi le movenze della creatura ancora acerba, mentre sul suo viso erra un non so che di sogno. Quella testa ricciuta, dallo strano sorriso, col mento sottile e gli occhi grandi, diverrà il tipo ideale di Leonardo. Il *David* del Verrocchio,

Fig. 96. Antonio Rossellino:
S. Sebastiano, nella Collegiata d'Empoli.

Fig. 97. Mino da Fiesole: La Carità.
Monumento sepolcrale al conte Ugo nella Badia di Firenze.

come quello di Donatello, era, in origine, proprietà di Lorenzo de' Medici, che commise al Verrocchio anche il monumento a Piero e Giovanni de' Medici in S. Lorenzo, squisita opera in bronzo, e il Fanciullo del delfino, statuetta di fontana ora nel Palazzo Vecchio. La stessa idealità che incontrammo nel *David*, troviamo elevata a più grave e grandiosa dignità nel gruppo di *Cristo e san Tommaso* in una delle nicchie esterne d'Or' San Michele (fig. 140). Non si arriva neppur ad avvertire la

difficoltà che dovette presentare all'artista la composizione d'un gruppo di due sole persone, tanto è felicemente vinta. La figura di Cristo in piedi su uno scalino sovrasta quella di san Tommaso che par più piccolo; collocato di fronte col viso rivolto a chi

Fig. 98. Matteo Civitali: La Fede, nel Museo Nazionale di Firenze.

guarda, mentre l'apostolo si presenta di profilo, Gesù è palesamente il protagonista; la composizione acquista da tutto ciò una salda unità. Anche qui il Verrocchio trae il maggior effetto dal contrasto tra la figura giovanilmente graziosa di Tommaso e quella solenne e grave di Cristo e dal profondo sentimento e dalla schietta espressione delle due bellissime teste. Se nei drappeggi non si lamentassero quelle pieghe grevi ed

eccessive, proprie al Verrocchio, noi avremmo in questo gruppo un'opera perfetta, degna del più grande fra i maestri.

Il Verrocchio non si ferma, come gli altri scultori in marmo, alle conquiste

Fig. 99. Benedetto da Majano: Pulpito in S. Croce a Firenze

del primo Rinascimento, ma audacemente intende a procedere oltre. Ed è caratteristico il fatto, ch'egli fu il primo a dare ai suoi busti in bassorilievo un'acconciatura fantastica all'uso degli antichi eroi, e che nel cenotafio del cardinal Forteguerri (che non si dovrà studiare nella storpia traduzione in marmo del Duomo di

Pistoia, ma nel bozzetto in terracotta del Kensington Museum), invece di dare alle figure solo una disposizione decorativa, rappresentò una scena drammaticamente mossa con la Fede, la Speranza, la Carità, che circondano il morto inginocchiato sul sarcofago. La Fede accenna, con gli occhi levati, a Cristo che in una gloria d'angeli troneggia nella mandorla; anche la Speranza volge gli occhi in alto, supplichevoli; la Carità, che gli vola dinanzi, è, nel monumento pistoiese, eseguita dal Lorenzetti, forse alquanto diversa da quella prima concepita dal Verrocchio, il quale con la creazione di quel cenotafio c'introduce in un nuovo mondo.

Fig. 100. Benedetto da Majano: S. Francesco e Innocenzo III. Dal pulpito di S. Croce a Firenze.

* * *

Insieme coi Toscani, gli scultori dell'Alta Italia spiegano anch'essi una grande attività. Benchè non ad essi siano affidate le sorti dell'arte plastica italiana, pure rappresentano sempre il ponte attraverso il quale gli artisti nordici arriveranno a partecipare al Rinascimento, e portano qualche elemento nuovo nella vita artistica italiana. La loro scoltura in parte risente dell'influenza di Donatello, che per la lunga dimora a Padova ebbe scolari ed imitatori, come il Bellano (1430-1498) e l'eccellente fonditore Andrea Briosco (1470-1532) chiamato Riccio da' suoi capelli inanellati, i cui candelabri di bronzo della chiesa di S. Antonio sono tra i

più bei saggi di questo genere (vedi al capitolo *D*: Industrie artistiche del Rinascimento italiano).

Fig. 101. Andrea Verrocchio e Alessandro Leopardi: Monumento a Bartolomeo Colleoni a Venezia.

Ma l'Alta Italia non si limita a far la parte di chi riceve, chè anzi più di uno dei suoi artisti gode di gran favore anche nell'Italia meridionale. Il capostipite dei famosi artisti palermitani della famiglia dei Gagini è Domenico († 1492), lombardo

di nascita e di educazione; a Palermo fu assai apprezzato anche il dalmata Francesco Laurana (già operoso nel 1458), medaglista e scultore, che lavorò all'Arco aragonese di Napoli e, dal 1476 al 1502, visse in Avignone, dove, come artista di corte presso il re Renato, compì l'ufficio importantissimo di portare il Rinascimento in Francia. A lui si attribuiscono vari busti di giovani donne ne' Musei di Palermo, di Berlino, di Firenze ed altrove, pregevoli per una grande purezza di concezione e per il modo speciale, saremmo per dire *evanescente*, di trattare il marmo.

Fig. 102. Monumento al Colleoni del Verrocchio — Particolare.

Il ramo d'arte popolare in Italia allora come oggi è la plastica in terracotta, nella quale lasciarono saggi mirabili ed impressionanti, per la naturalezza delle forme e la verità delle espressioni, Nicolo d'Antonio detto dall'Arca, pugliese stabilito a Bologna († 1494), dove completò l'arca di san Domenico incominciata da Nicola Pisano (si cfr. il gruppo di S. Maria della Vita, fig. 105) e Guido Mazzoni da Modena (1450-1518), cui appartiene il gran gruppo della Passione a Monteoliveto di Napoli (1489-1491). L'opera sua più importante in questo genere è il pianto intorno al Cristo morto in S. Giovanni di Modena (fig. 106), dove i gruppi, di un verismo assoluto, sono di una grande efficacia, pur lasciando alquanto a desiderare dal punto

di vista della composizione. Il Mazzoni fu seguito da un maestro, del pari modenese, più giovane, Antonio Begarelli (1498-1565), i cui gruppi sono disposti pittoricamente ed hanno nelle teste un così elevato sentimento, da farli parere quadri tradotti in terracotta, anche per il fatto che, essendo creati per un dato posto, non offrono che poca varietà di punti di vista.

Fig. 103. Andrea Verrocchio: David. Statua in bronzo nel Museo Nazionale di Firenze.

La debole costruzione dei gruppi è evidente anche nel capolavoro del Begarelli, la gran *Deposizione dalla croce* in S. Francesco di Modena; ma la bellezza delle teste e l'impressionante vita intima che anima tutte le figure non lasciano scorgere le mende. Migliore nel suo complesso e nella esecuzione è il gruppo della Passione in S. Pietro; mentre il sentimento artistico del maestro appare anche nel gruppo della Madonna con Gesù bambino in grembo e san Giovannino a lato (Modena, Museo civico; fig. 107).

La scuola lombarda, col suo modo pittorico di trattar la scoltura, finisce per trascurare nelle grandi statue isolate e soprattutto nel drappeggio quell'arte severa a cui i Fiorentini pervennero pur con lo studio della natura; è invece più feconda

Fig. 104. Andrea Verrocchio: Cristo e san Tommaso. Gruppo di bronzo in Or' S. Michele a Firenze.

nel rendere i vivaci sentimenti e le mosse aggraziate e leggiadre; e nei bassorilievi, che costituiscono la sua forza, sa argutamente narrare e dar carattere alle figure. Quasi sempre l'arte plastica in Lombardia è al servizio dell'architettura e serve a scopo decorativo; come avviene nella Certosa di Pavia, che offrì agli scultori lombardi ampia occasione di esercitare la loro attività. Quasi tutti gli scultori lombardi vi lavorarono, per un secolo intero, a decorare la facciata, i portali, l'interno: nella

Fig. 105. Nicolo dall'Arca: Cristo morto. Gruppo in terracotta, in S. Maria della Vita a Bologna.

seconda metà del secolo XV i fratelli Antonio († 1493) e Cristoforo († 1482) Mantegazza da Pavia; Giovanni Antonio Amadeo (1447-1522), il più importante fra tutti i maestri dell'Italia settentrionale; Cristoforo Solari detto il Gobbo (n. prima del 1460- † 1527) ed Agostino Busti detto il Bambaja (1480-1548). Un sentimento singolarmente intimo e schietto, qualità propria delle opere lombarde, e l'amorosa ricerca dell'espressione soavemente lirica od elegiaca farebbero pensare ad influenze tedesche, se la diversità delle forme non la rivelassero piuttosto come il risultato di una tendenza indigena giunta a perfetta maturazione. Le parole non bastano a dare una idea della magnificenza decorativa che spiegò la scoltura lombarda sia nei monumenti sepolcrali sia nella decorazione degli edifici (cappella e monumento Colleoni a Bergamo, dell'Amadeo; tomba di Gastone di Foix, d'Agostino Busti, conservata in frammenti; tomba di Gian Galeazzo nella Certosa di Pavia (fig. 108); statue nel Duomo di Milano e in quello di Como).

Un più attento studio di questi copiosi e spesso farraginosi ornamenti e bassorilievi, che mutano il fondo architettonico in un vero scenario, lascia scorgere come la decorazione non abbia nulla a che vedere con l'architettura dell'edificio, e permette di riconoscervi elementi raccolti da diverse fonti e qui tradotti mutando proporzioni e materiali. Anzi, recentemente, si potè anche rintracciare qualcuna di queste fonti. L'Alta Italia è veramente la patria della minuta arte plastica. I medaglisti più antichi e più famosi del secolo XV provengono da provincie settentrionali d'Italia, come Antonio Pisano o Pisanello, che più tardi incontreremo ancora fra i pittori, nato in Pisa (1394?), ma portato fanciulletto a Verona e morto nel 1455, il quale fuse nel 1438 o 39 una medaglia per l'imperatore greco Giovanni

Paleologo: sì che in lui si deve onorare il vero e proprio creatore di questo ramo dell'arte (figg. 109-110); anche Matteo de' Pasti veronese salì in fama al servizio di Sigismondo Pandolfo Malatesta; erano poi mantovani Cristoforo Geremia, Pietro Jacopo Alari, noto col nome d'Antico, e il fecondo Sperandio (morto circa il 1495); Giovanni Boldu era veneziano (fig. 111). Fu infine a Milano che Cristoforo Foppa, detto Caradosso (1452?-1527), da Mendonico presso Como, spiegò prima la sua attività. Accanto ai Lombardi, che però spesso mutarono dimora, emerge anche qualche artista fiorentino come Niccolò di Forzore Spinelli e Bertoldo di Giovanni. Quando il far coniare medaglie divenne, nel secolo XV, una vera moda, non v'era città italiana un po' importante che non avesse il suo medaglista. Però la patria gloriosa di questo ramo dell'arte rimane sempre l'Italia settentrionale.

Anche più che per le medaglie le spetta il vanto della paternità per un'arte strettamente affine, quella dei minuti bassorilievi in bronzo detti *placchette*. Già il medio-evo conobbe le piastrine di stagno e di piombo gettate in istampi cavi, ornate da immagini di santi, che i pellegrini portavano sulle vesti e appese al bordone, che i fedeli ponevano nelle loro stanze come oggetti di devozione, e che, nella suppellettile artistica delle case popolane, occupavano il posto tenuto in Germania dalla stampa in legno. Solo verso la metà del secolo XV le placchette acquistano maggiore importanza artistica, col salire in onore dell'arte delle medaglie, giacchè spesso lo stesso artista operava queste e quelle. È difficile lo stabilire quale intento guidasse gli artisti nel fondere le placchette, tanto vari erano gli usi a cui si destinavano. Ne ornavano indifferentemente vestiti, arnesi, mobili, armature; servivano a riprodurre, in materiale meno prezioso, bassorilievi eseguiti originariamente in oro o in argento, e, in una parola, a diffondere rapidamente e largamente opere d'arte. Anche qualche composizione originale fu eseguita in placchette, ma soprattutto gli artisti si attennero alle opere classiche, come alle pietre intagliate. Pel tramite di Venezia, erano ar-

Fig. 106. Guido Mazzoni: Cristo morto. Gruppo in terracotta dipinta in S. Giovanni a Modena.

rivati in Italia tesori d'arte antica, e i dotti padovani, appassionati e intelligenti ammiratori dell'antichità, non si stancavano mai di pregiarli, di spiegarli e di raccomandarne lo studio; così non fa meraviglia il vedere scultori e fonditori dell'Italia settentrionale lavorare a tutt'uomo per copiare e riprodurre nelle placchette questi preziosi modelli. Nelle placchette i soggetti sacri sono di poco più frequenti dei classici, e certo nell'ambiente artistico erano più pregiati questi che quelli.

Fig. 107. Antonio Begarelli: Madonna col Bambino e san Giovanni. Terracotta nel Museo civico di Modena.

Così sappiamo per qual via si diffondesse in Italia la conoscenza dell'arte classica prima dello sviluppo dato agli scavi di Roma. Vi contribuirono immensamente le placchette (e qualche volta anche le medaglie) dell'Alta Italia, le quali prestarono esemplari e soggetti alla plastica decorativa; gli scultori a Como, a Bergamo, a Pavia, a Rimini ecc. attinsero da loro come da un libro di modelli. Ma l'importanza delle placchette e delle medaglie sta anche in questo, che, avendo esse sulle altre sculture il vantaggio della facile moltiplicazione, somigliando in ciò all'incisione in legno ed in rame e nella storia dell'arte occupano un posto consimile. Non par singolare che scultori e pittori cerchino nello stesso momento il modo di riprodurre mecca-

nicamente le loro creazioni? Pure ritenendo una favola il racconto del Vasari intorno alla scoperta dell'incisione in rame, fatta dall'orafo fiorentino Maso Finiguerra nel 1452, rimane vero il fatto che l'incisione in rame e in legno, in Italia come in Germania, raggiunge una certa altezza solo verso la metà del secolo XV. Nello stesso tempo s'impara a formare in gesso, e la minuta arte plastica si getta avidamente sulle opere originali per riprodurle in bronzo. Evidentemente queste ricerche, affini tra

Fig. 108. Particolare della tomba di Gian Galeazzo Visconti nella Certosa di Pavia.

loro, hanno una ragione comune, che si dovrà cercare nella corrente nuova che invade gli spiriti e nell'indirizzo che prende l'arte. Ma rimane interessante il fatto che nelle stesse provincie italiane, dove fiorì la plastica minuta, l'incisione in rame si praticò con ardore e con splendidi risultati. Abbiamo anche placchette di Donatello e d'altri artisti fiorentini, ma in numero maggiore ne uscirono dalle officine dell'Alta Italia, del Moderno, del Riccio, d'Antonio da Brescia e d'altri, che, a quanto pare, finirono per farne un'industria.

*
* *

La scoltura veneziana rimane a lungo conservatrice, tanto che l'avvento dello stile della Rinascenza, più sensibile nelle sculture del Palazzo Ducale, si compie quasi impercettibilmente; a ciò contribuisce anche il fatto che, coltivata solo in certe date famiglie, è legata in forma quasi statutaria. Ai Bregno seguono i Lombardi, i quali non

109. Pisanello.

110. Pisanello.

111. Boldu.

Figg. 109-111. Medaglie.

dovettero appartenere tutti alla stessa famiglia, ma erano probabilmente uniti dal comune luogo d'origine. Fra quelli venuti di Lombardia il primo artista del Rinascimento è il veronese Antonio Rizzo (dal 1430 circa fin dopo il 1498), autore delle statue di Adamo e di Eva eseguite per l'Arco Foscari nel cortile del Palazzo Ducale (1464; figg. 112-113) e della tomba del doge Niccolò Tron in S. Maria dei Frari. Quasi nello stesso tempo, incominciò l'opera di Pietro Solari detto Lombardo (v. pag. 58), coadiuvata e continuata più tardi dai figli Antonio e Tullio, mirabile nel ritrarre volti di morti (Avaro, in S. Antonio di Padova; Guidarello, nell'Accademia di Ravenna). Dalle loro botteghe uscirono altari, balaustrate, sculture per facciate

di chiese e d'altri edifici (Scuola di S. Marco), opere in gran parte d'indole decorativa. La più ricca fonte di lavoro furono per essi, come per altri scultori, i sepolcri in uso allora a Venezia. Mentre i primi hanno ancora intonazione gotica, vengono poi assumendo i caratteri del Rinascimento, senza però imitare pedestremente il tipo fiorentino, più ricchi come sono, non solo per l'architettura, ma anche pel numero di statue. Il capo-

Fig. 112. Adamo.

Fig. 113. Eva.

Antonio Rizzo: Statue in marmo nel Palazzo Ducale di Venezia.

lavoro dei Lombardi è il sepolcro del doge Pietro Mocenigo nei Ss. Giovanni e Paolo. Con Pietro ed i suoi figli lavorò qualche volta alla stessa opera Alessandro Leopardi († c. 1522), al quale si devono probabilmente i disegni per l'ornamentazione architettonica delle grandiose tombe dogali, mentre la bottega dei Lombardi fornì i lavori di scoltura. Certo fu così per il monumento sepolcrale d'Andrea Vendramin nei Ss. Giovanni e Paolo, opera altrettanto pregevole per la snellezza della costruzione quanto per la fine esecuzione delle figure isolate e dei bassorilievi (fig. 114). Altra opera

Fig. 114. ALESSANDRO LEOPARDI, ANTONIO E TULLIO LOMBARDI:
MONUMENTO DEL DOGE VENDRAMIN NEI SS. GIOVANNI E PAOLO DI VENEZIA.

del Leopardi sono i tre pili di bronzo per le antenne di piazza S. Marco (fig. 115), e fu il Leopardi che alla morte del Verrocchio compì il monumento al Colleoni.

Se il merito principale del Rinascimento fosse quello d'aver ricondotto l'arte

Fig. 115. Alessandro Leopardi: Uno dei tre pili delle antenne di Piazza S. Marco a Venezia.[1]

sulle traccie del classicismo, la palma spetterebbe alla scoltura veneziana. Essa fu la prima fra tutte a introdurre nell'arte elementi greci (bassorilievi tombali attici?), ma Venezia si ferma all'imitazione superficiale senza trarre da quegli esempi la forza vitale che l'arte fiorentina trova nelle stesse radici della sua stirpe.

3°. — LA PITTURA

Masaccio e la Cappella Brancacci nella chiesa del Carmine a Firenze: ecco l'artista e il luogo che subito s'affacciano alla mente di chi parli o scriva di quel glorioso periodo dell'arte pittorica che fu il Rinascimento. La scuola di Giotto s'è andata man mano spegnendo, e se ancora se ne trasmettono i precetti, appaiono nullameno varcati i limiti nei quali venne costretta l'interpretazione delle forme. Si guarda più acutamente al vero, e più schiettamente si studiano le forme esterne, cosicchè la sincerità complessiva della figurazione si muterà presto in un completo realismo, favorito dalla miglior conoscenza del nudo, dalla ricerca delle leggi prospettiche e dall'esame degli effetti del colore. Tuttora al servizio dell'architettura, la pittura scioglierà i temi proposti dallo stile monumentale, con una maggior libertà; e folle di popolo si divideranno in gruppi, e i protagonisti saranno circondati da un coro partecipante alla scena, l'azione avrà una piacevole ampiezza — nel senso della latitudine come della profondità — ottenuta anche col fondo meglio curato, più ricco, più vero. Le leggi architettoniche, la disposizione simmetrica delle parti del quadro che si corrispondono, daranno, alle geniali creazioni pittoriche, vive e personali, un complesso di armoniosa bellezza e serviranno di sicura norma all'artista senza troppo vincolarne la fantasia. Negli antichi soggetti entrerà una vita nuova, che comunicherà a chi guarda l'emozione stessa che darebbe il vero.

Fig. 116. Adamo ed Eva.
Affresco nella cappella Brancacci (Chiesa del Carmine) in Firenze.

Se la pittura deve all'architettura, oltre alle leggiadre costruzioni di cui orna i fondi degli affreschi, l'equilibrio della composizione, essa deve molto anche alla scoltura, da cui apprese il modellato delle figure, la perfezione del nudo e la bella e giusta drappeggiatura.

Queste qualità, proprie dello stil nuovo, si riscontrano già quasi complete negli affreschi che Masaccio dipinse nella cappella Brancacci; e ben si comprende come per un secolo intero questa venisse considerata tale scuola di pittura da superarle tutte, e come ancora ai tempi di Raffaello e di Michelan-

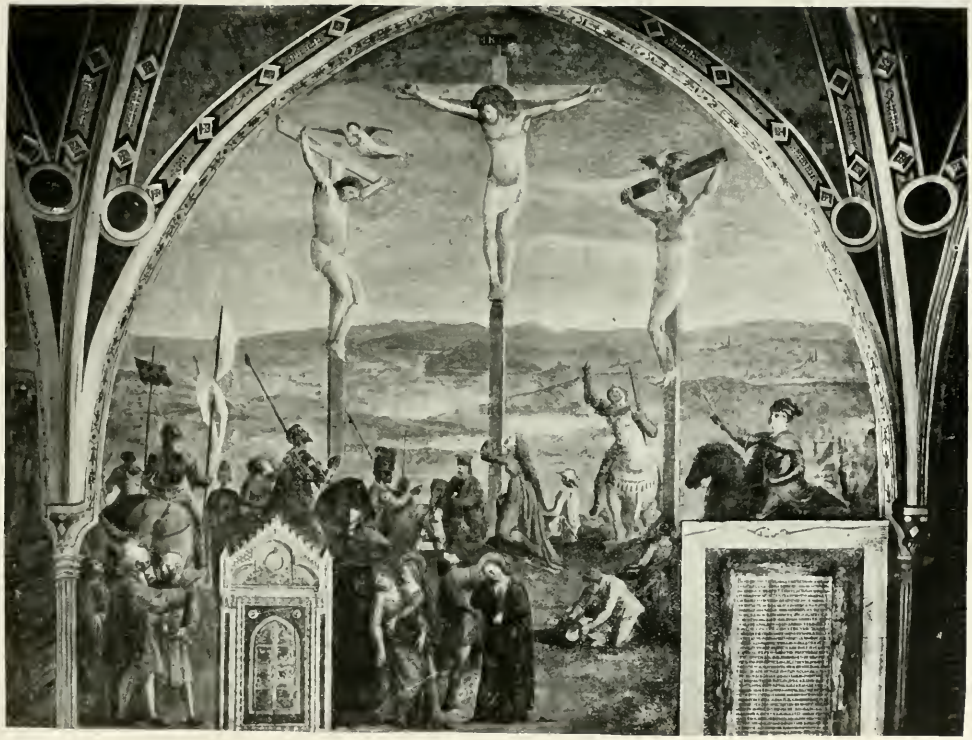

Fig. 117. MASOLINO: CROCIFISSIONE. ROMA, CHIESA DI S. CLEMENTE.

gelo gli artisti studiassero Masaccio. Tanto più strana, quindi, pare la profonda oscurità che avvolge la vita del grande innovatore.

Tommaso di ser Giovanni di Simone Guidi da Castel San Giovanni, detto Masaccio, nacque, secondo i documenti, il 21 dicembre del 1401; nel 1422 si matricolò nell'arte dei Medici e Speziali; morì a Roma nel 1428, ancor giovane e nella

Fig. 118. Masaccio: Gesù. Dal *Tributo di Cristo*. Firenze, Cappella Brancacci.

miseria, prima di condurre a termine l'opera della cappella Brancacci. Che Masaccio non finisse i suoi affreschi nella cappella è sicuro; Filippino Lippi li completò mezzo secolo più tardi. Ma quel ciclo pittorico fu incominciato da Masaccio? Secondo la tradizione, il maestro di Masaccio, Tommaso di Cristofano Fini detto Masolino (dal 1383 fin dopo il 1440) — che affrescò anche una cappella in S. Clemente a Roma (fig. 117), nonchè la collegiata (1425-1428) e il battistero (1435) di Castiglion d'Olona presso Varese (fig. 121) — intraprese primo gli affreschi della

MASACCIO: LA CACCIATA DAL PARADISO.

Firenze. Cappella Brancacci nella chiesa del Carmine.

cappella Brancacci. Su quest'ultimo fatto non corre dubbio. Ma Masolino lavorò soltanto nei dipinti della vòlta, interamente distrutti, od anche in quelli delle pareti? La nuova critica è incerta tra le due opinioni.

Il Vasari dà la *Predica di san Pietro* a Masolino come la *Guarigione dello storpio e la risurrezione di Tabita* (fig. 119); e infatti queste pitture hanno qualche somiglianza con quelle di Castiglion d'Olona (figura 121). La critica moderna vi aggiunge anche il *Peccato originale* (figura 116) dove Adamo ed Eva hanno diverso tipo e minor vivacità che nella *Cacciata dal Paradiso*, opera sicura di Masaccio (v. tavola II). Ma se ciò fosse, Masolino avrebbe dovuto stranamente peggiorare con gli anni, e non solo nei particolari, ma anche nello stile, tanto le sue opere posteriori in confronto con le pitture della cappella Brancacci sono più deboli, sia nell'espressione che nella composizione. Perciò noi crediamo qui lavorasse piuttosto Masaccio prin-

Fig. 119. S. Pietro risana lo storpio e risuscita Tabita. Firenze, Cappella Brancacci.

Fig. 120. MASACCIO : ADORAZIONE DEI MAGI E MARTIRIO DEI SS. PIETRO E PAOLO. BERLINO, MUSEO.

Fig. 121. MASOLINO: BANCHETTO DI ERODE. CASTIGLION D'OLONA, BATTISTERO.

cipiante, quando cioè ancora si atteneva alle forme del maestro anche nelle esteriorità, come può vedersi nella foggia lombarda degli abiti dei due gentiluomini nella *Resurrezione di Tabita* (fig. 119).

Il dipinto che segna la nuova epoca è la *Cacciata dal Paradiso*. Tra questa e le figurazioni anteriori c'è tutto un mondo. Già si preannunzia in essa lo stile del

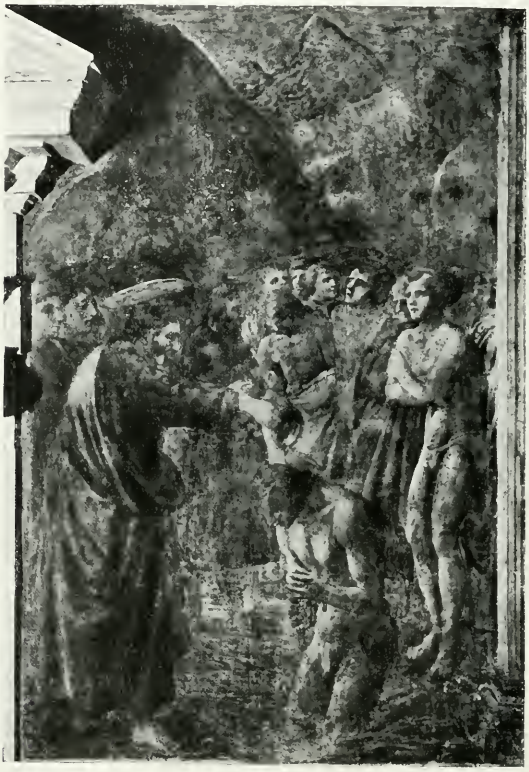

Fig. 122. Pietro battezza gl'idolatri. Firenze, Cappella Brancacci.

cinquecento, e infatti Raffaello, che del cinquecento è l'eroe, l'ebbe presente allo spirito quando nelle Loggie figurò lo stesso soggetto. I nudi sono eseguiti con un effetto di rilievo tutto nuovo; l'atteggiamento vero e spontaneo rende con efficace evidenza la vergogna d'Adamo, mentre Eva esprime a perfezione il suo dolore. Anche lo scorcio dell'angelo librato in alto è reso con finissimo intendimento. Nelle tre scene tolte dagli Atti degli Apostoli, i due Apostoli portano impresso il carattere

della più grave dignità. Sia nelle teste, che il pittore mostra volentieri di profilo, sia nello stesso drappeggiardelle vesti, par di scorgere qualcosa che li mette al di sopra degli uomini comuni; hanno piena coscienza della loro potestà, della loro alta missione; sono nobili e dignitosi nell'atteggiamento, e sembrano estranei e indifferenti a ciò che li circonda. Le vesti, mentre lasciano indovinare le forme e i movimenti del corpo, hanno belle pieghe, semplici e schiette, piacevoli a guardare. Dell'attenta osservazione della natura fanno fede gli storpii che implorano la guarigione, e anche più il *freddoloso* con le braccia incrociate sul petto nel gruppo dei battezzandi (figura 122), e il viso macilento per malattia e per fame della giovane madre col figlio in collo (gruppo della *Carità*), che lascia intravedere una bellezza sfiorita. E pure attraverso a tali scene realistiche spira un soffio di pura idealità! Nell'affresco maggiore, il *Tributo di Gesù* (figura 123), sono rappresentati tre episodi diversi, così felicemente

Fig. 123. Masaccio: Il tributo di Gesù. Firenze, Cappella Brancacci.

Fig. 124. PAOLO UCCELLO: BATTAGLIA. FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

disposti, che non solo non s'interrompono l'un l'altro, ma par che si uniscano in un quadro solo. Nel mezzo della scena Gesù tra gli Apostoli; dirimpetto a lui il pubblicano che chiede il tributo; a sinistra Pietro che toglie lo statere dal ventre del pesce; a destra lo stesso Apostolo che porge la moneta al pubblicano. Gli apostoli sono resi con forza succosa, mentre la figura di Gesù, per il posto che occupa e l'alta idealità, si eleva sulle altre. Della figura del pubblicano Masaccio fa un tipo caratteristico di popolano.

Certo Masaccio, benchè superasse i suoi colleghi in fama e fosse considerato il

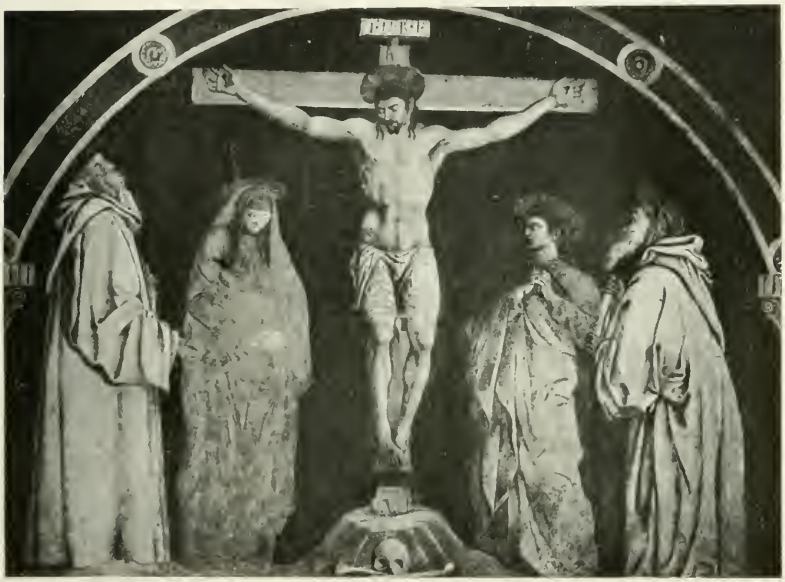

Fig. 125. Andrea del Castagno: Crocifissione. Firenze, Galleria degli Uffizi.

più gran pittore del Rinascimento per quanto v'ha d'armonico e grandioso nella sua personalità, non appare isolato nell'ambito artistico della prima metà del sec. XV; ma, più degli altri, egli seppe resistere alle tendenze unilaterali, e preoccuparsi sempre dell'azione, senza trascurar l'artistica bellezza delle forme, con felice equilibrio tra la fantasia e la tecnica.

Anche altri pittori hanno parte importante nello sviluppo della pittura italiana. Anzi vi sono pittori i quali, quando si voglia por mente solo all' uno o all'altro lato dell'attività artistica, si mostrano ancor più ardenti di Masaccio nel coltivar la fantasia e l'occhio. Paolo (di Dono) Uccello (1397-1475) si affatica nella ricerca dei fondi prospettici e dei giusti effetti di luce e d'ombra; esce dal campo delle figurazioni solite, o lo allarga. Ma, curando con troppo studio ogni particolare nelle

figure d'uomini e d'animali e nel paesaggio, trascura di dare unità alle sue composizioni e un'anima alle sue figure. La prima impressione, che si ha dal complesso dei suoi affreschi monocromati (assai deperiti) nel chiostro di S. Maria Novella, e dalle *Battaglie* degli Uffizi (fig. 124), del Louvre e della Galleria Nazionale di Londra, non è completamente favorevole; ma, esaminate partitamente, quelle figure mosse con tanta vivezza e quegli scorci audaci rivelano presto tutto il valore e tutta l'importanza di questo artista.

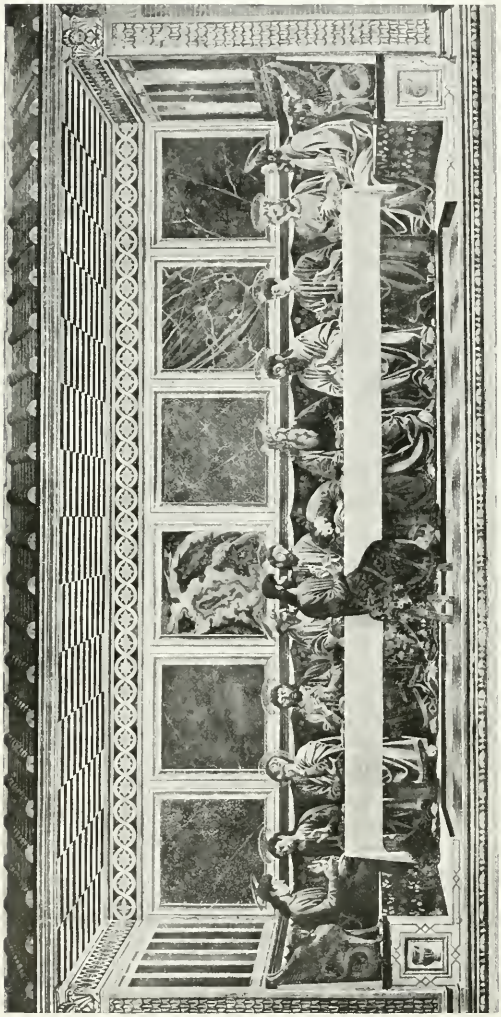

Fig. 126. Andrea del Castagno: Cenacolo. Refettorio dell'ex-convento di S. Apollonia.

Qualcosa di simile avviene con ANDREA DEL CASTAGNO (1410?-1457), della cui tumultuosa vita il Vasari fa un racconto altrettanto falso quando piacevole. La figura a cavallo del condottiero Nicolò da Tolentino in Duomo, i ritratti a fresco della villa Carducci (ora nel Museo di S. Apollonia a Firenze) risentono lo spirito del Rinascimento fin nella scelta dei personaggi: guerrieri, poeti e donne famose. Alle proporzioni gigantesche corrispondono le forme massicce e l'espressione eccezionalmente vigorosa. Altrettanto rudi sono le figure del *Cenacolo* di S. Apollonia (fig. 126) e il gruppo della *Crocifissione* nella Galleria degli Uffizi, già in S. Maria degli Angeli (fig. 125). Par che della scuola di Andrea fosse quel DOME-

NICO VENEZIANO († 1461) che, secondo il Vasari, adottò nelle sue pitture su tavola una nuova tecnica, ad olio. Di lui si conserva agli Uffizi una tavola piuttosto grande, firmata, rappresentante la Madonna con quattro santi, proveniente dalla chiesa di Santa Lucia dei Magnoli, di cui una parte della predella è nel Museo di Berlino.

* * *

L'unico che possa star alla pari con Masaccio, per l'anima sua d'artista armonioso e definito, è il frate domenicano GIOVANNI ANGELICO detto DA FIESOLE (1387-1455) fattosi alla scuola di LORENZO MONACO (1370?-1425) artista di transizione. In lui si venera l'artista religioso veramente ideale. Per il sentimento ascetico che spira dalle sue opere, per la destinazione ecclesiastica di esse e per l'emozione di devoto misticismo che l'arte sua suscita in chi guarda, egli è considerato come l'ultimo rappresentante della fede ardente e profonda che caratterizzò il Medio Evo. Ma, oltre al non esser vero che la mancanza di devozione sia uno dei caratteri distintivi del Rinascimento, si deve anche considerare come sotto molti aspetti fra Giovanni sia un vero figlio dell'arte del XV secolo: e tanto più si afferma tale, quando più procede nella vita. La condizione di religioso gli ordina di dedicare l'opera sua artistica alla Chiesa: lavora nella cella del monastero, e orna de' suoi quadri le più nobili chiese dell'ordine. Ma tutto ciò non basta ancora a spiegare completamente la particolar natura delle creazioni del Fiesolano. L'indirizzo artistico e i limiti che egli impone alla propria fantasia sono piuttosto l'espressione dell'indole sua personale. Egli rifugge da tutto ciò che è violento, appassionato, agitato, brutto. Mentre non sa concepire un Giuda traditore o gli spettri infernali del Giudizio Universale o gli aguzzini che flagelleranno Gesù, pel dolore e la mestizia trova le più toccanti espressioni. Egli vede il mondo attraverso una luce chiara, e dei colori predilige il bianco; l'umiltà sola tempera l'allegrezza di cui illumina tutti i suoi volti, e un certo timido impaccio par che trattenga l'artista nella vivacità de' suoi tratti. Le sue figure sono invero meno per-

Fig. 127. B. Angelico: S. Domenico. Firenze, Museo di S. Marco.

fette di quelle di Masaccio e come padrone della forma e della verità l'Angelico rimane al disotto di molti suoi compagni d'arte; però li supera per l'intima soavità e la calma beatitudine dell'espressione (figg. 127-129). Ma quest'aura di devozione non gli impedisce di dare alle sue figure quella parte di umana verità che è pur necessaria. Si guardi la *Madonna della Stella* nel Museo di S. Marco. Con quanto

Fig. 128. B. Angelico: S. Lorenzo davanti al prefetto Decio. Affresco nella Cappella di Nicolò V in Vaticano.

amore il Bambino si stringe alla giovane Madre, ancora immatura nelle forme! E nei volti delle Donne al sepolcro (Vita di Cristo, in 36 quadretti per sportelli, fatti per la Ss. Annunziata, oggi nel Museo di S. Marco) come è evidente il trepido stupore! E nella *Madonna dei linajoli* (l'opera più popolare del maestro), allogatagli nel 1433, gli angeli musicanti come sono tutti compresi del loro ufficio, volando lungo la cornice!

Fra' Giovanni, al secolo Guido, nato a Vicchio di Mugello, entrò nell'ordine

dei Domenicani (1407) quando la sua educazione artistica era probabilmente già fatta. Dei lavori compiuti durante la lunga dimora nei conventi di Cortona e di Fiesole poco rimane. Ma egli non appare in tutto il suo splendore che quando prende dimora nel convento di S. Marco a Firenze (1436). Nella lunetta sovrastante alla porta della foresteria egli dipinse, simbolo eloquente, *Cristo pellegrino* accolto da due monaci e nella parete di fondo della sala del Capitolo il vasto affresco della Crocifissione. Qui non è tanto la tragica scena che egli vuol porre davanti ai nostri occhi, ma piuttosto la viva riproduzione di quello che passa nell'anima dei credenti.

Fig. 129. B. Angelico: Particolare del *Giudizio Universale*. Firenze, Museo di S. Marco.

Tutti raccolti intorno alla croce, Maria, gli amici di Cristo, i santi della Chiesa esprimono nel modo più commovente il dolore e lo sconforto. Anche le celle dei monaci furono dipinte dall'istancabile monaco artista, che vi narrò ora le scene della vita di Maria, ora della passione di Gesù. Esse, mentre parlano al nostro cuore con la profonda soavità dell'espressione, destano la più viva ammirazione per la maravigliosa tecnica dell'affresco. Già nel XIV secolo la pittura a buon fresco era arrivata ad un altissimo grado di perfezione; nel corso di poche generazioni sale così in alto, che con qualche progresso ancora raggiungerà la perfezione completa. Fra' Giovanni passò i suoi ultimi anni (non tenendo conto di una breve dimora fatta a Orvieto) a Roma, dove fu chiamato da Papa Eugenio IV nel 1446. Gli af-

freschi della cappella vaticana di Nicolò V rappresentano gli episodi più importanti della vita di s. Stefano e di s. Lorenzo, e qui appar chiara l'affinità che esiste fra l'Angelico e Masaccio, e il suo amore per le forme del Rinascimento. Dalla disposizione dei gruppi dell'*Interrogatorio di san Lorenzo davanti al prefetto Decio* (fig. 128) e dalle caratteristiche dei singoli mendicanti nel dipinto di *S. Lorenzo che distri-*

Fig. 130. Filippo Lippi: Madonna. Firenze, Galleria Pitti.

buisce i tesori ai poveri si deve arguire che frate Angelico avesse studiato gli affreschi di Masaccio.

* * *

La storia della pittura fiorentina nella prima metà del Quattrocento novera anche un altro frate carmelitano, ma frate più nelle vesti che nell'anima: Fra' Filippo Lippi (1406?-1469) scolaro di Masaccio. Le varie sue vicende (si narra che egli fosse rapito nell'Adriatico da alcuni pirati) offrirono ai novellieri argomento di piacevoli racconti, e anche alcuni episodi accertati della sua vita (seduzione di una

Fig. 131. FILIPPO LIPPI: IL CONVITO DI ERODE. AFFRESCO NELL'ABSIDE DEL DUOMO DI PRATO.

monaca) non mancano d'interesse; però non spiegano per nulla il suo particolare indirizzo artistico, salvochè non si volesse attribuire a carattere personale la vivacità allegra de' suoi quadri posteriori e la preferenza pei tipi femminili pieni di brio.

In principio figurando la Madonna (del Museo di Berlino) in un boschetto, inginocchiata in adorazione davanti al Bambino, egli segue le traccie del Fiesolano. Ma egli verrà man mano spogliando le sue Madonne d'ogni misticismo; ed esse più che invitare alla preghiera affascineranno per la verità della posa leggermente sentimentale e per la vivacità aggraziata. Col Lippi si inizia un nuovo concetto della Madonna, che Raffaello porterà alla perfezione. Fra' Filippo eseguì anche

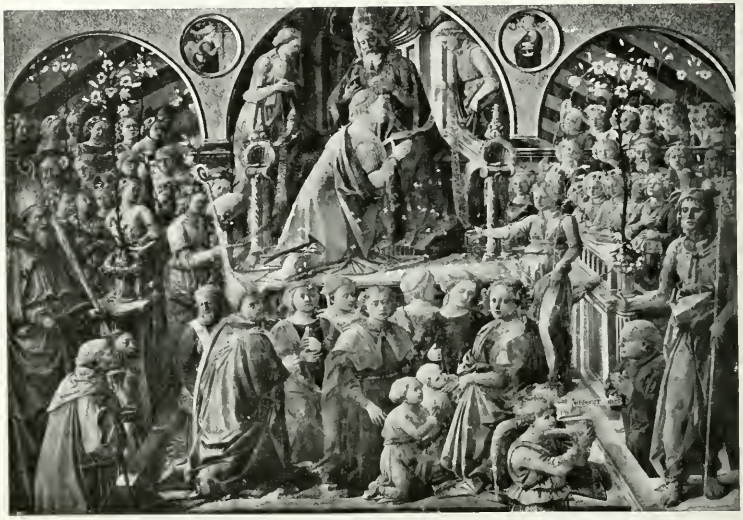

Fig. 132. Filippo Lippi: Incoronazione della Vergine. Firenze, Galleria degli Uffizi.

affreschi grandiosi e mirabili per la naturalezza dei gruppi e per le vivaci caratteristiche delle figure isolate: tali, nella Cattedrale di Prato, la vita di san Giovanni Battista (fig. 131) e di santo Stefano, e nell'abside del Duomo di Spoleto l'*Incoronazione di Maria*. Ma meglio si studierà l'elemento nuovo introdotto dal Lippi nell'arte italiana nei suoi quadri di cavalletto, che per l'arte fiorentina hanno una importanza maggiore di quella attribuita loro in passato. Non è lui, però, che ci darà grandi effetti coloristici, giacchè questi primi pittori del Rinascimento seguono nelle mescolanze e nell'uso del colore le antiche norme e intendono ancora il colore come mezzo di dar risalto e rotondità alle forme. Il colorito dominante è ora chiaro con una punta verso il grigio, ora di bruno più caldo; ma l'arte di ben armonizzare le parti in ombra con quella in luce, per mezzo di opportuni e delicati passaggi, non è ancora penetrata in Italia. D'importanza decisiva è la lenta trasfor-

mazione del quadro di chiesa in quadro domestico. Non solo la destinazione è mutata, ma anche la concezione artistica segue nuove vie, ed è nelle opere tarde di Filippo Lippi che si vede come questa trasformazione lentamente proceda. Nel tondo della Galleria di Pitti, per es. (fig. 130), e nella piccola Madonna degli Uffizi il pittore non è ancor riuscito a rendersi conto preciso circa la posa della Vergine. Nel primo essa rimane indifferente al giuoco del suo Bimbo, e guarda altrove;

Fig. 133. Benozzo di Lese detto Gozzoli:
Particolare dell'affresco *Il viaggio dei Magi*. Firenze, Palazzo Riccardi.

nel secondo giunge le mani e non prende parte diretta all'azione, mentre tuttavia è chiaro negli accessori e negli aneddoti vivaci del tondo l'accenno alle idee nuove che occupano ormai le fantasie: nella camera di sant'Anna si vedono riprodotte scene vere piene di grazia, e nella figurazione spira quasi un fresco alito di verità, che incanta. Assai interessante è la figura della donna che passa davanti al pilastro, col paniere sulla testa e investita dal vento: figura che, nelle pitture e nelle sculture del 400, rivedremo di frequente.

Nel quadro agli Uffizi è pur nuovo il motivo dei due angeli che sollevano il Bambino sulle spalle, come per presentarlo alla Madonna; mentre nell'*Incoronazione di*

Maria della Galleria dell'Accademia (fig. 132) vediamo una folla di belle donne e di fanciulle gioconde che, nel primo piano, minacciano di eclissare il gruppo principale.

Toccherà alla generazione successiva di svolgere completamente il movimento iniziato da Filippo Lippi, nel quale egli tradisce spesso qualche incertezza o rimane a mezza via; ma passerà invece molto tempo prima che in Firenze ricompaia un pittore come Masaccio, il quale rappresenti un'individualità completa e armonica e faccia opere che appaghino pienamente. Intorno alla metà del sec. XV, Firenze sembra mancare d'artisti eminenti. Infatti Antonio Averlino detto Filarete (1400?-1469) — che operò pure come architetto, specialmente in Milano e in Bergamo, e come scultore in Roma, dove modellò e fuse la porta di S. Pietro — nel suo trattato sull'architettura, tra i pittori che fiorirono in Italia verso la metà del 400, non menziona che un fiorentino: Filippo Lippi (gli altri sono dell'Alta Italia od umbri). In questo periodo di tempo appare però Benozzo di Lese (1420-1497), detto Gozzoli, artista fecondo e colmato di commissioni. Abbiamo di mano sua molti e vasti affreschi in Montefalco (Vita di san Francesco, in San Gimignano (Vita di sant'Agostino) e a Firenze nella Cappella del Palazzo Riccardi il *Viaggio dei Magi* (fig. 133), soggetto che egli ripetè in una composizione più serrata e più chiara nel Camposanto di Pisa, dove, nello spazio di 16 anni (dal 1469) dipinse, in 21 grandi quadri murali,

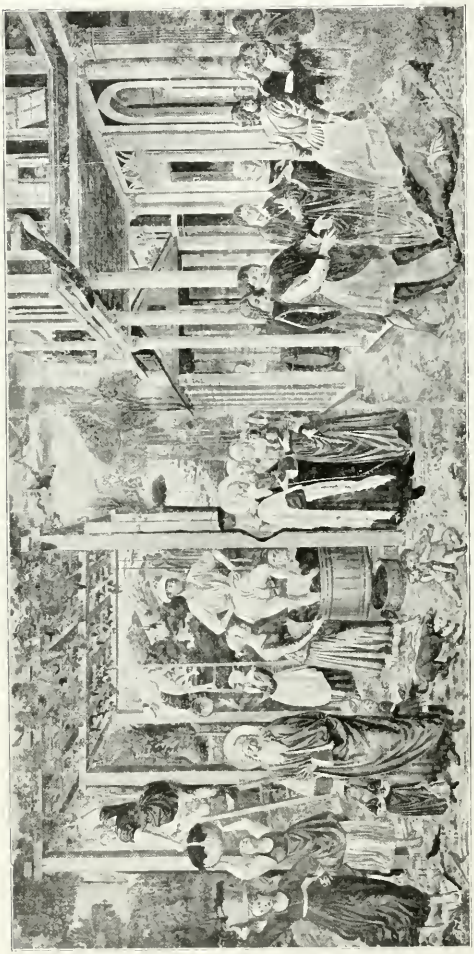

Fig. 134. Benozzo di Lese detto Gozzoli: La vendemmia. Affresco nel camposanto di Pisa.

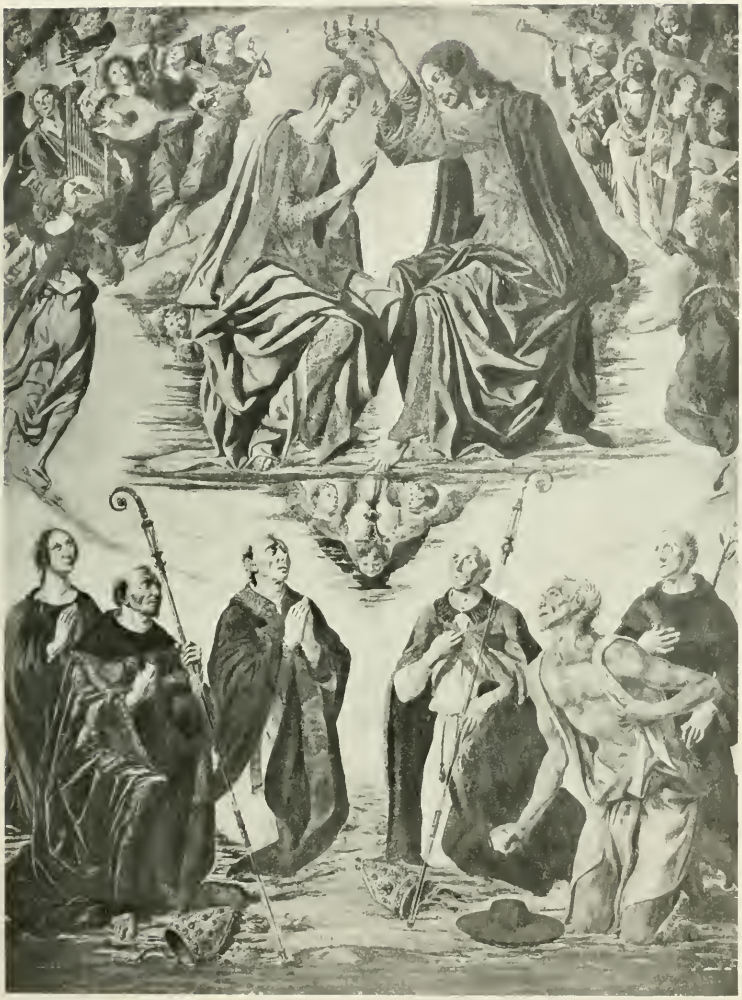

Fig. 135. Piero del Pollaiuolo: Incoronazione della Vergine e santi. S. Gimignano, Collegiata.

scene dell'Antico Testamento. Alcuni di questi sono di una straordinaria piacevolezza pei molti ritratti e gli episodi tolti direttamente alla vita popolana. Così nella *Vendemmia di Noè* (fig. 134) abbiamo una bella scena dell'autunno in Toscana; mentre

nel dipinto (dove una folla di curiosi e di operai appare intenta al lavoro della Torre di Babele) vediamo probabilmente riprodotto quanto avveniva intorno ai lavori della cupola del Duomo fiorentino, e, nelle *Nozze di Giacobbe con Rachele*, un giocondo festino nuziale di Firenze. Ma nelle opere di Benozzo invano cercheremmo una di quelle forti individualità artistiche che creano una scuola, quantunque sia da riconoscere che nelle sue opere c'è grande ricchezza di vivaci particolari, e che forse i fondi dei suoi quadri, con gli ampii luminosi paesaggi e le agili architetture, non rimasero senza influenza sui pittori che gli succedettero.

Fig. 136. Botticelli: Adorazione dei Magi. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Non si creda però che la natura divenisse d'un tratto avara creatrice di talenti artistici. Anche in questo periodo non mancano buoni artisti, come, ad esempio, Alesso Baldovinetti (1425-1499), scolaro di Domenico Veneziano, non isfuggito all'influenza di Paolo Uccello e di Pier della Francesca; ma in genere lavorano con ardore a risolvere o uno o l'altro problema, perdendo di vista in queste ricerche l'armonia dell'insieme.

L'arte in verità non poteva arrivare d'un tratto a quel realismo perfetto della rappresentazione, che è la meta precipua della rinascenza italiana. Alcuni tentano di raggiungerla imitando scrupolosamente la scoltura in bronzo, e studiando i classici; altri con l'indagare, in tutto il loro ambito, le leggi della prospettiva, o col migliorare i mezzi tecnici, soprattutto le mestiche dei colori; ognuno s'affatica dal canto

suo a far risaltare nei personaggi dipinti l'osservanza della verità naturale, prima ancora di vivificarli con un libero sentimento personale e d'animarli e d'elevarli come creature della fantasia.

In ciò sta l'importanza del PESELLINO (Francesco di Stefano; 1422-1475) e dei

Fig. 137. Botticelli: Madonna detta del *Magnificat*. Firenze, Galleria degli Uffizi.

due fratelli POLLAIUOLO — Antonio, e, più di lui, Piero, che nei quadri da cavalletto si distingue per la ricca esecuzione dei fondi e il giusto disegno anatomico della figura — ma su tutto l'importanza di Pier della Francesca, del quale parleremo più tardi.

Solo nell'ultimo trentennio del secolo gli spiriti sembrano quietarsi soddisfatti e raccogliere il frutto di tante faticose ricerche. E la scuola fiorentina rifiorisce.

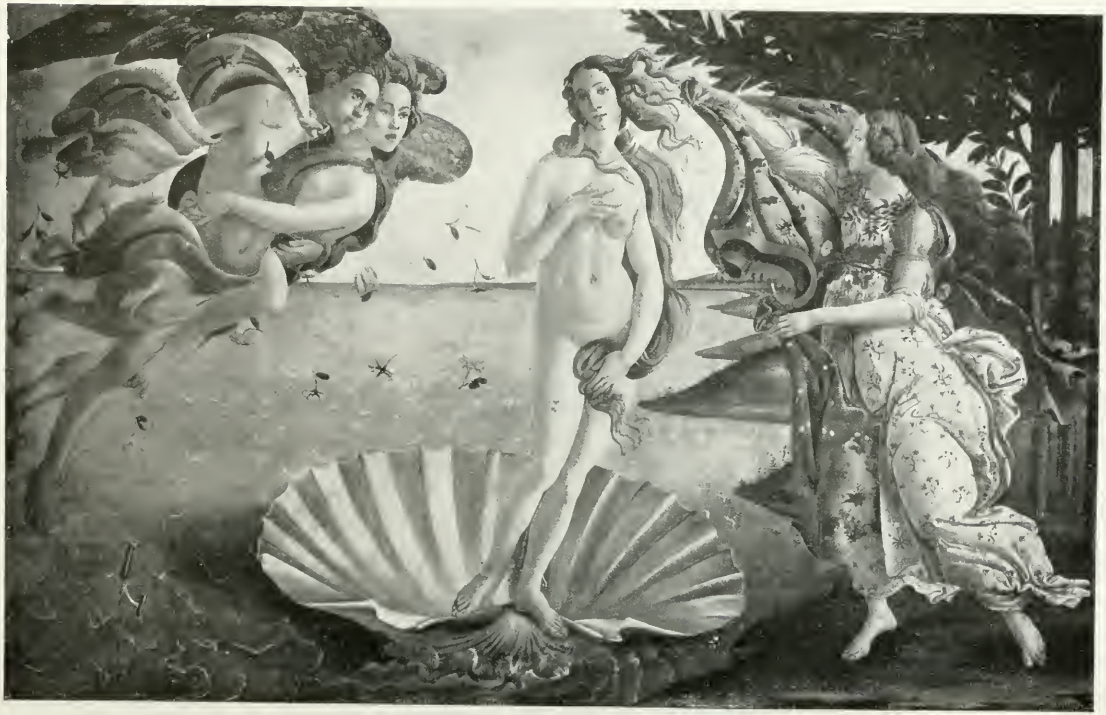

Fig. 138. BOTTICELLI: NASCITA DI VENERE. FIRENZE GALLERIA DEGLI UFFIZI.

Fig. 139. BOTTICELLI: ALLEGORIA DELLA PRIMAVERA. FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

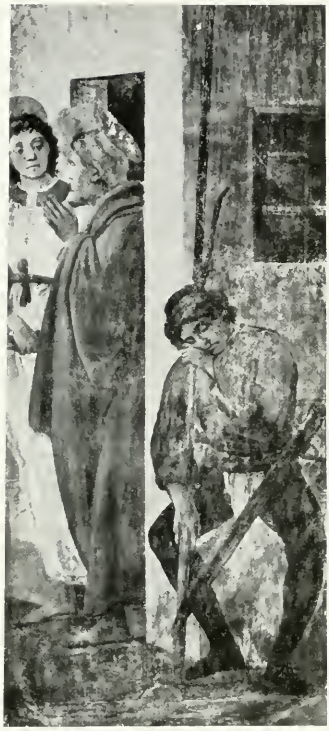

Fig. 140.
Filippino Lippi: La liberazione di san Pietro.
Firenze, Cappella Brancacci.

secondo l'uso medioevale, pone i fatti della vita di Mosè a riscontro di quelli della vita di Gesù. Però l'affollamento dei gruppi e l'agitazione eccessiva delle singole figure, che si comunica anche più esagerata agli abiti svolazzanti, la passione pei ricchi adornamenti, nuoce grandemente all'insieme degli affreschi del Botticelli, i quali, pei troppi episodi e azioni diverse, mancano di unità. Ma quella stessa irrequieta fantasia, facilmente eccitabile, lo rende d'altra parte atto a nuovi

Primo appare Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, detto Botticelli (1444-1510). Cominciò a lavorare da orafo, poi studiò nella bottega di frà Filippo Lippi. I soggetti dei suoi quadri sono assai varii. Da un inno omerico toglie ispirazione alla sua *Nascita di Venere* (fig. 138); Luciano gli suggerisce la *Calunnia di Apelle* (ambedue agli Uffizi). S'immerge nella lettura di Dante e disegna le scene principali della Commedia (88 fogli, nel gabinetto delle Stampe a Berlino e nella Vaticana); poi ancora si dà a scene allegoriche e mitologiche (la *Primavera* nella Galleria degli Uffizi – fig. 139 – e il *Centauro* a Palazzo Pitti ecc.). Oltre ai quadri di cavalletto dipinge alcuni affreschi. Intorno al 1480, papa Sisto IV lo chiama con altri (Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, il Signorelli, Pietro Perugino, il Pintoricchio) a Roma per affrescare la Cappella Sistina appena costruita; e là,

Fig. 141. Filippino Lippi: Testa d'uno spettatore.
Firenze, Cappella Brancacci.

impulsi. Il Botticelli è uno dei primi pittori che nei loro quadri dànno un gran posto all'architettura classica, e che, come nella *Nascita di Venere*, sanno far buon uso di modelli dell'antica scoltura. La pittura monumentale, severa nelle sue leggi e costretta nelle linee architettoniche, mal si conveniva al Botticelli che si vedeva

Fig. 142. Filippino Lippi: Visione di san Bernardo. Firenze, Chiesa di Badia.

tolto il modo di sfogare la sua tendenza ad esprimere le passioni più forti dell'anima e ad approfondire i sentimenti. Nei quadri di cavalletto si muove più liberamente. Per ricchezza di composizione l'*Adorazione dei Magi* (Uffizi), sorta forse sotto l'influenza del giovane Leonardo, è tra i più notevoli ed interessa particolarmente pei ritratti che rappresentano il committente e alcuni membri della famiglia dei Medici (fig. 136). Giuliano de' Medici fu poi da lui ritratto anche

separatamente. Nelle sue Madonne (figg. 136 e 137) mette una nota solenne che gli è particolare: così nel tondo di Berlino, col gruppo principale circondato da angeli

Fig. 143. Domenico Ghirlandaio: Adorazione dei Magi. Firenze, Chiesa dello Spedale degli Innocenti.

inghirlandati di rose e recanti ceri, e nell'altro gran tondo degli Uffizi, detto del *Magnificat* (fig. 137) in cui il Bambino con la sinistra tiene una melagrana e con l'altra par che guidi il braccio di Maria a scrivere nel libro il suo cantico. Due fanciulli con un terzo più anziano porgono libro e calamaio, mentre due angeli

posano la corona sul capo della Madonna. Il modo della composizione fa ripensare alle antiche immagini di devozione, ma v'ha di più una vivacità d'espressione e una grazia particolari. La bellezza e la verità entrano trionfalmente nel quadro mistico e lo vivificano.

Qualche tratto del Botticelli passa in eredità al suo scolaro Filippino Lippi (1457-1504), figlio di fra Filippo. La composizione assai mossa ma troppo densa, i movimenti agitati, la predilezione per gli edifici classici nel fondo, si ritrovano specialmente nelle opere più tarde di Filippino, come negli affreschi di S. Maria sopra Minerva in Roma, dove è glorificato san Tomaso d'Aquino, e in quelli della cappella Strozzi in S. Maria Novella di Firenze, con gli episodi della vita degli apostoli Giovanni

Fig. 144. Domenico Ghirlandaio: Particolare della Nascita di Maria. Firenze, S. Maria Novella.

e Filippo. Ma la fama di Filippino è dovuta agli affreschi della cappella Brancacci, compiuti una sessantina d'anni dopo la morte di Masaccio, proseguendo l'opera di costui. Egli finì la *Risurrezione del figlio del Re*, lasciata a mezzo dal Masaccio, e dipinse *San Paolo che visita san Pietro in carcere*, *San Pietro liberato dal carcere*, *I due Apostoli davanti al Proconsolo* e la *Crocifissione di san Pietro*. Nel *San Pietro liberato dal carcere* (fig. 140) la figura del soldato che dorme è meravigliosa di verità. Nel grande affresco del *Proconsolo col seguito* è evidente lo studio dei ritratti classici (fig. 141), in *Pietro crocifisso* si rivela la giusta conoscenza della natura e del nudo, ma non altrettanto bella è la composizione, nè i personaggi che partecipano all'azione esprimono chiaro l'intimo loro carattere. Di Filippino Lippi rimangono anche numerosi quadri di cavalletto; il più bello fra questi è la *Apparizione della Vergine a san Bernardo* (fig. 142) nella Badia di Firenze. Mentre il santo sta scrivendo le sue Omelie, gli appare la Madonna accompagnata dagli angeli; dietro al santo si scorgono diavoli incatenati e nel fondo a destra varie figure di monaci.

Sul primo piano a destra sta, a mani giunte, il committente, Francesco del Pugliese. Il paesaggio è di fantasia. Il contrasto realistico, tra il santo macilento e gli angeli pieni di vivacità, è oltremodo efficace.

Nel bel mezzo del ciclo artistico fiorentino sta Domenico Bigordi, detto il Ghirlandaio (1449-1494). Il suo rincrescimento per non poter coprire di storie

Fig. 145. Domenico Ghirlandaio: S. Gioachino cacciato dal tempio. Firenze, S. Maria Novella.

dipinte le mura di cinta di Firenze e la sua fama di pittore rapido dicono com'egli fosse padrone di tutti i segreti dell'arte. Senza essere un innovatore rivoluzionario, senza seguire piuttosto un indirizzo artistico che un altro, egli sa fondere e unire in un tutto armonico i risultati a cui pervennero gli sforzi isolati degli altri. Di suo egli porta nell'arte una grande e nobile dignità di sentimento e una certa grandiosa vigoria delle forme del corpo umano. Domenico ha anche molti quadri di cavalletto, un poco striduli di colore, ma che rivelano le qualità più salienti dell'artista; soprat-

Fig. 146. DOMENICO GHIRLANDAIO: ESEQUIE DI S. FINA. SAN GIMIGNANO, COLLEGIATA.

tutto il bell'equilibrio della composizione e la completa libertà con cui le figure si muovono anche nei gruppi più numerosi. Tra i quadri di Firenze — e solo a Firenze si può giudicare della varietà delle sue figurazioni — meritano d'essere attentamente studiati: l'*Adorazione dei Pastori* (1485), la pala d'altare già nella cappella Sassetti in S. Trinita, oggi nella Galleria dell'Accademia, e l'*Adorazione dei Magi*, dalla disposizione simmetrica, nella chiesa degli Innocenti (1488) (fig. 143).

Ma la sua forza sta nell'affresco. A San Gimignano egli figurò nella cappella di S. Fina le storie della santa patrona (fig. 146); nella Cappella Sistina la *Vocazione degli apostoli Pietro ed Andrea*, nella cappella Sassetti in S. Trinita a Firenze sei scene della *Vita di san Francesco* (1485). Per quanto limitato e sfruttato sia il soggetto che egli imprende a trattare, il Ghirlandaio trova sempre modo di infondervi una grazia nuova. In quante pitture non fu riprodotto, da Giotto in poi, il funerale di un santo? Eppure il Ghirlandaio, figurando quello di san Francesco, senza allontanarsi dalla tradizione, eleva la scena a un'altezza nuova, col bel fondo architettonico, con la varietà dei tipi e dei caratteri e la vivace espressione di ogni figura. Il suo capolavoro è, senza discussione, la decorazione a fresco del coro di S. Maria Novella (figg. 144 e 145), dove in sette storie, a destra e a sinistra, egli narra la vita di Maria e del Battista (compiute nel 1490). Il senso dello spazio, che egli possiede perfetto, gli insegna a dare alla composizione forma architettonica, mentre il senso della bellezza lo preserva dal cadere in un troppo aspro realismo. Nella *Visitazione* o nella *Nascita di Maria* (fig. 144), di una così grande naturalezza, non mancano i ritratti; e ogni figura vi emerge per magnificenza e per una succosa bellezza, mentre l'opera nel suo insieme ha tale un'impronta di signorilità semplice e schietta da darci l'impressione d'essere con nobiluomini e gentildonne vere. Nello stesso ambiente, composto per un avvenimento più solenne, ci trasporta l'affresco della Sistina, sua opera giovanile, di cui la parte più notevole consiste nel vasto paesaggio, inusitato allora. Scolaro del Ghirlandaio e spesso suo collaboratore fu Bastiano Mainardi, il quale sposò la sorella di lui e morì nel 1513 di poco più che sessant'anni; nè sfuggì alla sua influenza Raffaellino del Garbo (1466-1524), fattosi alla scuola del Botticelli e di Filippino Lippi, per poi sentirsi attratto dalle forme del Ghirlandaio e da quelle del Perugino.

Come abbondano le testimonianze dell'attività del Ghirlandaio, altrettanto sono rare e dubbie le opere di pittura che ci rimangono del famoso scultore Andrea del Verrocchio (1435-1488). Però la storia della pittura deve fare gran conto dell'opera sua e di lui, non foss'altro come maestro di scolari quali Lorenzo di Credi, il Perugino, Leonardo da Vinci; anzi, il fatto che i disegni del Verrocchio s'avvicinano singolarmente a quelli di Leonardo ci conduce a una conclusione importante: cioè, che il Verrocchio si avviò primo verso quell'ideale di bellezza che con Leonardo doveva conseguire la più alta perfezione. L'unico quadro che si può ritenere con certezza del Verrocchio: *Il battesimo di Gesù* (fig. 147), è interessante anche pel fatto che la testa del primo angelo contemplante Gesù, e probabilmente tutto l'angelo fu dipinto da Leonardo. E siccome non pareva credibile che l'attività del Verrocchio, come pittore, si limitasse a questo unico quadro, per giunta incompiuto, così a lui e alla sua bottega furono assegnati per ragioni stilistiche molti quadri di cavalletto che la critica gli contende di nuovo per riferirli a scolari, come il *Tobiolo coi tre Arcangeli*, della Galleria degli Uffizi di Fi-

renze, oggi restituito a Francesco di Giovanni Botticini (1446-1497). L'affinità evidente di tali quadri coi bassorilievi e coi disegni di mano del Maestro, qualche particolare comune a tutti gli scolari (acconciatura del capo, posizione del dito mignolo ecc.)

Fig. 147. Andrea del Verrocchio: Battesimo di Gesù. Firenze, Galleria degli Uffizi.

non lasciano dubbio alcuno sulla comune origine, tantochè si resta sorpresi vedendo di quanto l'attività «pittorica» del Verrocchio rimase inferiore alla straordinaria influenza del suo insegnamento.

Fra i suoi scolari più gli si avvicina Lorenzo di Credi (1459-1537), chè di-

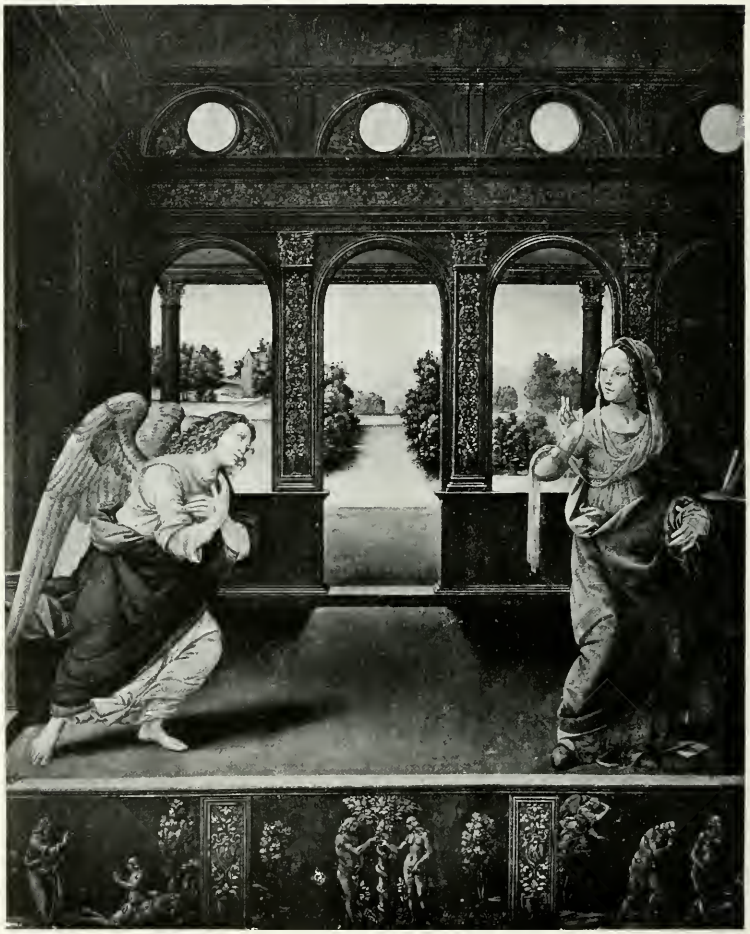

Fig. 148. LORENZO DI CREDI: ANNUNCIAZIONE. FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

pinse egli pure solo quadri di cavalletto. A lui la pittura a olio fiorentina deve molti progressi. I suoi quadri, eseguiti con scrupolosa coscienza, quasi si direbbe con faticosa nitidezza, spirano una grande soavità di sentimento e si distinguono per la bontà del colore più che del disegno. Nell'*Adorazione dei Pastori*, alla Galleria

Fig. 149. Piero di Cosimo: La Vergine circondata da santi. Firenze, Galleria degli Uffizi.

degli Uffizi di Firenze, si riscontra una malinconia tenera e dolorosa. Questo soggetto fu spesso da lui ripetuto, in forma più semplice, cosicchè la Madonna inginocchiata in adorazione del Bambino giacente divenne poi una figurazione tipica pel nostro artista. E questi motivi, come parecchi altri, egli tolse al suo maestro, che a sua volta già li aveva intraveduti nei bassorilievi (Robbia). Che se Lorenzo,

sotto certi aspetti, può considerarsi come un artista del primo rinascimento, in qualche opera isolata mostra però d'accordarsi ai giovani: così nella piccola *Annunciazione* degli Uffizi, dove lascia da parte la ricchezza dei particolari e degli accessori, per dare all'azione un'interpretazione più ideale (fig. 148).

I quadri di Lorenzo non rivelano una forte e completa natura d'artista e nemmeno quelli (fig. 149) di Pietro di Lorenzo (1462-1521) chiamato Piero di Cosimo

Fig. 150. Piero della Francesca: La Regina di Saba adora il legno della Croce. Arezzo, S. Francesco.

dal nome del suo insignificante maestro Cosimo Rosselli (1438-1507) che lavorò a Roma (Sistina) e a Firenze. Il Vasari ne parla come di uomo strano e bizzarro e a far fede dell'indole sua fantastica e stravagante bastano le figure d'animali che si vedono ne' suoi quadri. Più interessanti sono i suoi dipinti con soggetti mitologici, fin dal principio del secolo preferiti come ornamenti dei cassoni nuziali e dei letti di parata. La fantasia popolare era ormai tutta presa dai miti classici prima ancora che gli artisti, con lo studio profondo dell'arte antica, fossero riusciti a esprimerli degnamente. E il popolo (come più tardi avvenne nel Nord) cercò di dare alle leggende classiche la forma di novella, avvicinandole così ai suoi tempi.

Le scuole dell'Italia centrale sulla fine del XV secolo vanno perdendo il loro carattere chiuso e tenace e risentono l'influenza delle scuole vicine con le quali scambiano particolarità e pregi. In complesso questo uniformarsi dell'arte è dovuto alle peregrinazioni degli artisti che dai loro piccoli paesi nativi si sentono attirati verso

Fig. 151. Federico di Montefeltro. Dalla Madonna e santi, di Piero della Francesca. Milano, Pinacoteca di Brera.

i maggiori centri, od a quelli che, senza aver mai dimora fissa, vanno trapiantando di città in città esempi e insegnamenti. Così l'Umbria, che confina con la Toscana, manda a Firenze qualcuno de' suoi giovani artisti, che v'imparano a conoscere la vera strada, l'alto fine oramai prefisso all'arte, e trovano coraggio e forza per abbandonarsi alla grande corrente rimanendo a galla. Non essendo trattenuti da una forte tradizione locale si slanciano con vero fervore nella nuova strada aperta dalla pittura fiorentina, e procedono valorosamente portando il contributo di importanti pro-

gressi tecnici. Una folla di artisti fiorentini toglie spesso agli Umbri il modo di svolgere la loro attività a Firenze; ma per contro gli Umbri trovano campo largo ed aperto nelle città di provincia e nelle piccole corti principesche, fin dell'Alta Italia. Il maggiore di questi artisti nomadi è PIER DELLA FRANCESCA o dei FRANCESCHI

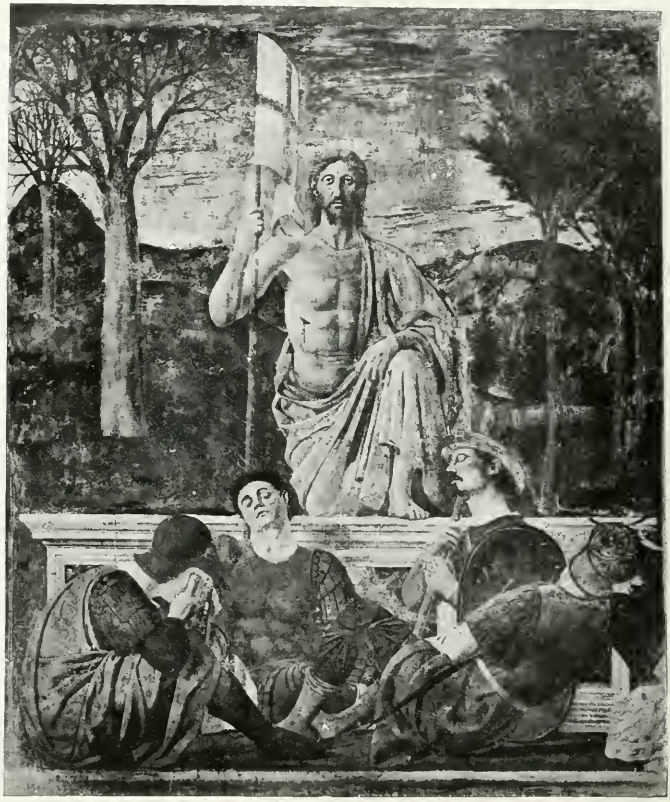

Fig. 152. Piero della Francesca: Resurrezione. Borgo San Sepolcro, Palazzo Comunale.

(1418?-1492) di Borgo San Sepolcro, forse il più dotto fra gli artisti del XV secolo. La conoscenza profonda che egli possiede delle leggi anatomiche, e anche più delle prospettiche, conferisce vigore e bellezza all'arte sua. Anche la tecnica del colore egli studiò attentamente e si sforzò di penetrare nei segreti della pittura ad olio, che allora si diffondeva. Visse i suoi giovani anni a Firenze dove si unì a Domenico Veneziano, chiamatovi nel 1439; più tardi lavorò in patria (fig. 152),

a Rimini, ad Urbino, per Federico da Montefeltro (fig. 151) e in altri luoghi delle Marche, a Ferrara, a Roma, ad Arezzo. In Arezzo (abside della chiesa di S. Francesco) si trova l'opera sua maggiore: un ciclo di affreschi, nei quali è raccontata la leggenda della Croce, dalla sepoltura d'Adamo, al quale vien posto il seme dell'albero della Croce sotto la lingua, fino alla battaglia contro Massenzio e Cosroe. Le figurazioni isolate: la Regina di Saba che riconosce in una trave del ponte davanti

Fig. 153. Melozzo da Forlì: Sisto IV e il Platina. Roma, Galleria del Vaticano.

al palazzo di Salomone il tronco della Croce e si inginocchia ad adorarlo (fig. 150); la visione notturna di Costantino; l'angelo *con la palma* (e non col giglio) che predice la morte a Maria (e non, come pensano taluni, l'angelo che compare ad Elena imperatrice per eccitarla a ricercare la Croce e nemmeno l'Annunciazione); l'invenzione e la ricognizione della vera Croce ecc., sono quadri mirabili per arte prospettica e per efficacia di colorito. Certamente però il modo diretto e immediato d'esprimere i sentimenti spesso deve cedere alla ben calcolata giustezza ed alla vigoria plastica.

Che Melozzo degli Ambrosi da Forlì (1438-1494) sia stato direttamente allievo di Piero della Francesca, sembra oramai certo; sicuro è, comunque, ch'egli conobbe l'opera di Piero. Il necrologio di Melozzo lo dice *dotto in prospettiva*, e infatti le opere sue sono modelli di perfetta prospettiva e di scorci audaci e magistrali. Melozzo, se non nella composizione e nella profondità, supera Piero

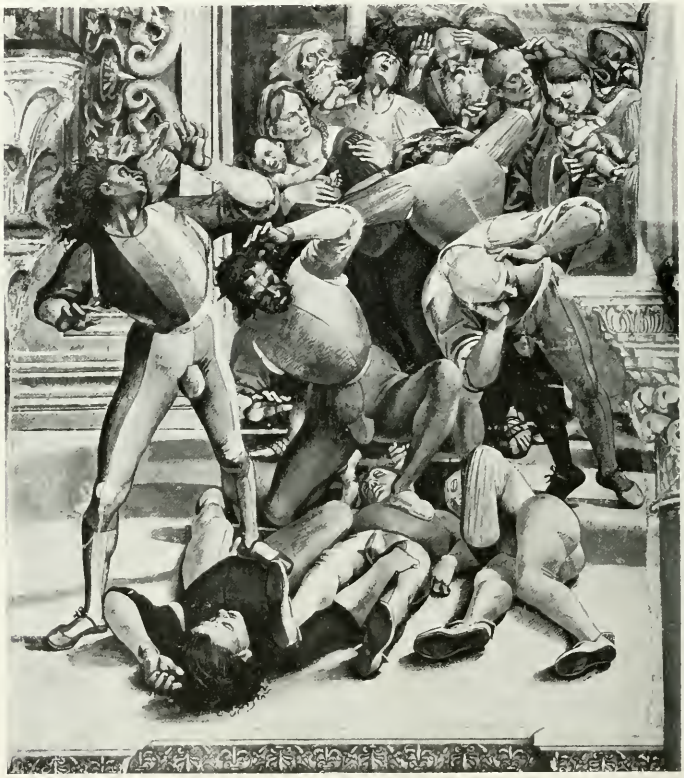

Fig. 154. Luca Signorelli: Particolare della Caduta dell'Anticristo. Orvieto, Duomo.

nello slancio della fantasia, nella nobiltà e nella vita delle singole figure. Lavorò a Forlì, in Urbino, a Loreto (cappella del Tesoro) e a Roma. A Roma sotto papa Sisto IV egli occupa un posto eminente e compie i suoi capolavori; oltre all'affresco, ora riportato su tela, col quale celebrò l'elezione del Platina a bibliotecario della Vaticana (fig. 153), fece l'*Ascensione di Gesù* (1478) che una volta decorava il catino della tribuna nei Ss. Apostoli e i cui frammenti sono ora nel Quirinale

Fig. 155. LUCA SIGNORELLI: PARTICOLARE DELLE PENE DEI DANNATI. ORVIETO, DUOMO.

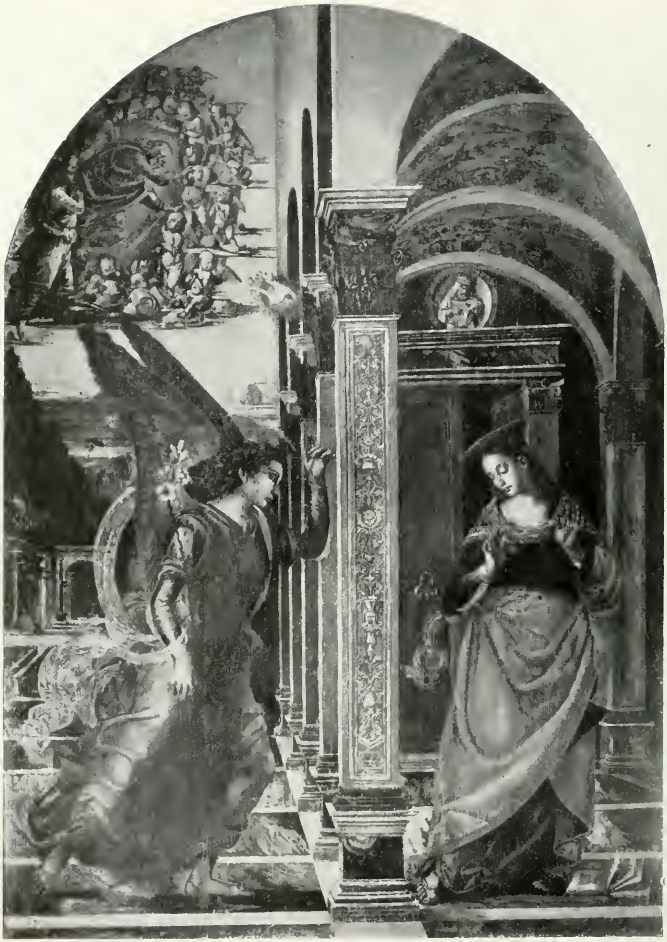

Fig. 156. LUCA SIGNORELLI: ANNUNCIAZIONE. VOLTERRA, GALLERIA.

MELOZZO DA FORLÌ: ANGELI CHE SUONANO.

Roma, Sagrestia di S. Pietro.

(il Redentore) e nel Museo di San Pietro (angeli suonanti – tav. III – e quattro teste d'Apostoli).

Nel primo è semplicemente figurata la cerimonia con cui Sisto IV, in presenza di cardinali e dignitari, accoglie l'omaggio del bibliotecario Platina; però la vigoria con la quale ogni personaggio è definito e caratterizzato ne fa un quadro di una verità e di una bellezza straordinaria. I frammenti dell'*Ascensione* destano poi la più alta meraviglia non solo per la novità dell'atto in cui sono colte le figure librate nello spazio, in modo da essere viste da terra come se fossero ritte, ma per la solenne grandiosità, per l'alto sentimento e per la vivacità del colore. Mirabili

Fig. 157. Jacopo Bellini: S. Giorgio. Disegno. Parigi, Museo del Louvre.

del pari sono i frammenti di sportelli, recente acquisto della Galleria degli Uffizi, e le figure scorciate della cupoletta della Santa Casa di Loreto, nell'esecuzione delle quali ebbe l'aiuto del suo discepolo Marco Palmezzano.

Ora soltanto vediamo maturare i frutti delle faticose ricerche tecniche e dei molti studi teorici, che diedero agli artisti la piena padronanza del mondo esterno! Ma, ottenuta questa, già non si accontentano più della naturalezza e della vita. L'artista aspira ad elevarsi al di sopra del mondo che lo circonda, e, con la sicura conoscenza che ha di questo, vuol dare anche alle creature nate dalla sua fantasia forme vere o degne di essere credute vere. Ecco riapparire l'idealismo, non l'antico idealismo che indietreggia davanti alla rappresentazione vera, ma un nuovo idealismo che ha la sua solida base nello studio appassionato della natura ed è sempre con-

forme alla verità. Assai interessante ed istruttivo è il paragone fra le figurazioni dello stesso soggetto create dagli artisti delle due epoche: da quelli che prima non si curavano di guardare intorno a loro nella vita reale e da quelli che si giovano nell'arte loro della ricca messe d'osservazioni fatte sulle forme tangibili della natura. La rappresentazione delle sette Arti Liberali, che occupa già gli artisti del secolo XIV, ripresa da Melozzo nei dipinti allegorici fatti da lui insieme a Giusto di Gand, per il duca d'Urbino, ed ora nella Galleria Nazionale di Londra e nel Museo di Berlino, quanta maggior vivezza dimostra nella solenne magnificenza della sua concezione! Quanta acutezza dell'artista nel caratterizzare la *Musica*, ben distinta dalla *Retorica* e dalla *Dialettica!* Solo il fasto spiegato nell'arredamento e le figure somiglianti a ritratti ricordano il punto di partenza del pittore. Pel resto tali creazioni rasentano le forme del secolo XVI, sì che Melozzo vi si rivela artista di transizione.

Ma non sarebbe il solo. Anche il Verrocchio e Luca Signorelli da Cortona (1441-1523), che giovinetto visse in Arezzo nell'ambiente di Pier della Francesca, hanno diritto a questo titolo. Luca non fu un grande artista pel colore; ma, per il modo d'interpretare il nudo, per l'audace disegno e la grandiosità dei concetti (figg. 154, 155 e 156) è un degno precursore di Michelangelo, anche se in lui il culto del nudo ebbe altre sorgenti. Queste qualità si riscontrano così ne' suoi quadri di cavalletto come negli affreschi, e tanto nei soggetti sacri che nelle scene pagane. *Pane tra i pastori che suonano il flauto* (Museo di Berlino), alquanto crudo di colore, mostra tutta la sicurezza del Signorelli nel modellare i nudi.

La *Madonna* coi due Arcangeli e i Padri della Chiesa, nella Galleria degli Uffizi di Firenze, è mirabile per la solennità composta della scena, per l'ampiezza delle pieghe e le forme possenti delle figure maschili. Anche Luca condusse una vita randagia, lasciando in vari luoghi dell'Italia centrale larghe traccie della sua attività in opere che si staccano completamente dalla tradizione locale.

A Loreto nel 1480 negli affreschi della Santa Casa raffigura Angeli, Apostoli, Evangelisti e Padri della Chiesa; a Roma dipinge in parte, nella Sistina, le ultime gesta e la morte di Mosè; a Monte Oliveto presso Siena, narra in otto quadri murali la vita di san Benedetto, e finalmente nel Duomo di Orvieto (1499) crea la sua opera più importante, *I quattro Novissimi*, in cui la predica e la caduta dell'Anticristo (fig. 154), la risurrezione dei morti, il castigo dei dannati (fig. 155) e l'entrata in Paradiso sono (quantunque rappresentate secondo la leggenda) interpretate in modo assolutamente originale.

Nelle figure quasi ultrapossenti dei Profeti e nei personaggi nudi trascinati dalle più violente passioni si manifesta tutta l'arte del Signorelli. L'indole sua tuttavia non gli permette di raggiungere tutto il possibile effetto drammatico ed una espressione più profonda dei visi; a questo arriverà la generazione successiva.

Come nella scoltura, così nella pittura l'Alta Italia s'afferma di fronte alla scuola fiorentina con una certa indipendenza e spesso a parità di forza. Il campo d'azione più importante per quest'affermazione è Padova. Francesco Squarcione (1397-1468?) ricamatore, che nei suoi viaggi era andato acquistando una quantità di modelli (disegni e gessi) per metterli poi a disposizione dei giovani, diede la prima spinta a far sorgere in Padova una tendenza decorativa, basata sullo studio dell'antichità. Anche lo spirito umanistico che emanava dall'università padovana spinse gli artisti a prediligere le allegorie e a cercare di risolvere temi di prospettiva matematica.

All'influenza di Donatello, Padova deve l'esempio dell'accurata osservazione delle forme plastiche e della tendenza ad imitarle. Ma solo ANDREA MANTEGNA (1431-

Fig. 153. Jacopo Bellini: Madonna. Firenze, Galleria degli Uffizi.

1506) seppe riunire in sè tutte le particolarità della scuola padovana, aggiungendovi il vigoroso soffio di una possente personalità.

Del resto un nuovo elemento entrò nell'arte sua in virtù dei rapporti ch'egli

ebbe col suocero Jacopo Bellini. Questi nacque a Venezia nello scorcio del sec. XIV e vi morì nel 1470, ma dovette stare pure a Verona, a Ferrara e su tutto a Padova, come lasciano indurre anche i disegni che si conservano a Parigi e a Londra. La

Fig. 159. Andrea Mantegna: S. Giacomo condotto al supplizio. Padova, Cappella degli Eremitani.

sua influenza sul Mantegna dovette essere salda e importantissima, chè già in Jacopo Bellini si rivela lo studio ardente dei classici e della prospettiva e vediamo annunciate le qualità artistiche (figg. 157 e 158) che caratterizzano l'opera del Mantegna.

Questi comincia a lavorare in Padova, dove, insieme ad altri artisti del seguito dello Squarcione, decora (dal 1453) una cappella della chiesa degli Eremitani, con affreschi raffiguranti la vita dei santi Giacomo e Cristoforo.

Le ricche architetture del fondo, le figure sapientemente distribuite nello spazio, gli scorci disegnati con balda sicurezza e verità, la vigorosa efficacia della rappresentazione (fig. 159) rendono quest'opera mirabile. Il Mantegna, chiamato dal marchese Lodovico Gonzaga, si stabilisce, dopo lunghi negoziati, a Mantova nel 1459. Gli affreschi nella Camera degli Sposi nel Castello di Corte — che rappresentano il marchese Lodovico III in mezzo ai suoi, e coi due figli sacerdoti e altri parenti e cortigiani (fig. 160) — le decorazioni del soffitto (fig. 161) ecc., tutti lavori eseguiti dal 1471 al 1474, nonchè i *Trionfi di Cesare*, in gran parte già fatti nel 1492 (nove quadri finiti a tempera su carta, indi tirati su tela, ora conservati ad Hampton-

Fig. 160. Andrea Mantegna: Affresco nella Sala degli Sposi. Mantova, Castello Vecchio dei Gonzaga.

Court), sono le opere principali che egli condusse a Mantova. Nel *Trionfo* sfilano in lungo corteo tubatori, guerrieri recanti trofei o tavole con la rappresentazione delle gesta belliche, animali da sacrificio, elefanti carichi di bottino, prigionieri, cantori, danzatori, e finalmente sopra una biga il trionfatore. Il medesimo soggetto trattò il Mantegna in una serie di incisioni in rame, in parte riproducenti le scene già dipinte a colori. È chiaro che un qualche dotto amico padovano dovette togliere pel pittore, da scrittori classici, gli elementi per questo ciclo, e che l'artista, a sua volta, doveva aver esaminato attentamente opere d'arte antica come i rilievi dell'arco di Tito; tuttavia il lavoro non ha carattere di ricostruzione storica; anzi le figure sono per la maggior parte prese direttamente dal vero, soprattutto certe teste giovanili piene di una vivacità che raramente s'incontra nelle opere del XV secolo. Anche nei citati affreschi del Castello di Mantova i ritratti del Marchese e della

sua famiglia (fig. 160) sono improntati a quella vigorosa naturalezza, che nel soffitto (fig. 161) raggiunge la completa illusione ottica. Al pari di Melozzo da Forlì, disegna le figure come se fossero librate in aria, e per chi guarda dal basso l'inganno è completo. Già negli affreschi del Mantegna si scorge la passione pei ricchi fondi che

Fig. 161. Andrea Mantegna: Soffitto nella Sala degli Sposi. Mantova, Castello Vecchio dei Gonzaga.

gli permettono di far valere liberamente il suo senso classico e i suoi studi di prospettiva. La stessa tendenza traspare nei quadri di cavalletto, soprattutto nei primi.

Di ricchi festoni carichi di frutta e di bei pilastri è ornata l'ancona di S. Zeno a Verona, nel cui centro la Madonna siede in trono circondata da putti che suonano (c. 1457); a una colonna antica si appoggia il san Sebastiano della Galleria di Vienna, così impressionante nella profonda sua tristezza, e anche la Madonna della Vittoria al Louvre (1496) siede sotto un pergolato di fiori e di frutta (fig. 162). Ma che l'arte

sua non avesse bisogno di ricorrere a tanto fasto per ottenere il suo effetto, lo provano la Madonna con san Giovanni e con la Maddalena della Galleria Nazionale di Londra

Fig. 162. Andrea Mantegna: Madonna della Vittoria. Parigi, Museo del Louvre.

e la Madonna di Brera a Milano chiusa in un coro di angeli esultanti. La grazia invece, le molli forme, proprie, secondo l'opinione generale, alla scuola veneziana, splendono qui in tutto il loro valore. Il Mantegna introduce nei suoi quadri anche i concetti mitologici ed allegorici, più particolarmente gustati nelle Corti dove si ono-

rava l'arte. Ivi si raccoglievano nei gabinetti e negli studioli (come in quello d'Isabella Gonzaga a Mantova) i quadri che alla bellezza e alla grazia pittorica aggiungevano il pregio d'ispirarsi alla poesia erudita del tempo.

L'importanza del Mantegna non è però tutta nelle sue pitture. Egli tra gli antichi incisori in rame italiani è certamente il primo. La storia dell'incisione in Italia è rimasta nelle tenebre per quanto riguarda il suo inizio. Non tenendo conto del racconto del Vasari, di cui già parlammo, intorno alla scoperta dell'incisione in

Fig. 163. Andrea Mantegna: Cristo morto. Milano, Pinacoteca di Brera.

rame, e attenendosi invece al fatto che gli orafi avevano cura di tirare su carta un'impronta delle incisioni in argento prima di riempirne i solchi col niello, si troverà forse l'origine dell'incisione in rame. Tuttavia occorre notare che le impronte di nielli, che si conservano, sono posteriori alle più antiche incisioni in rame; le quali risalgono alla metà o a poco prima della metà del secolo XV. E anche se i più antichi esempi, come il ritratto femminile del Gabinetto delle stampe di Berlino (fig. 164), par che abbiano origine fiorentina, resta sempre senza risposta la domanda, che si affaccia subito alla mente, chi sia stato in Italia il primo a incidere un disegno

su lastra di rame con l'intenzione di moltiplicarne poi gli esemplari, stampandolo sulla carta, e quando ciò sia avvenuto. Il Vasari cita Baccio Baldini come il primo italiano che incise sul rame; a lui va unito sempre Sandro Botticelli. Ma della vita del Baldini non sappiamo nulla, nè conosciamo i suoi lavori, mentre le prime incisioni italiane che portano data certa sono tre illustrazioni per un libro ascetico, *Il monte sancto di Dio*, stampato nel 1477, e mostrano una tecnica già molto evoluta. Questa circostanza diminuisce valore alla pretesa di quelli che vorrebbero fare degli incisori fiorentini i primi in tale forma d'arte, e rende meno credibile che questa venisse trapiantata da Firenze nell'Alta Italia o che il Mantegna avesse imparato da incisori fiorentini.

Fig. 164. Incisione in rame fiorentina, del sec. XV. Berlino, Gabinetto delle Stampe.

Ciò parrebbe tanto più inverosimile se si arrivasse a provare che il Mantegna ha cominciato a incidere in rame prima del 1460, cioè nel suo periodo padovano. In ogni modo l'incisione in rame ebbe nell'Alta Italia (mentre a Firenze intristiva rapidamente) un potente sviluppo e una ricca fioritura per merito soprattutto del Mantegna.

Quell'aspra vigoria, che è il carattere della sua fantasia e in lui va unita alla più squisita finezza d'espressione, trova campo vasto nell'incisione in rame. Ciò che in qualche quadro, come nel *Cristo morto* di Brera (fig. 163), par quasi crudeltà di chi non indietreggia neppur davanti alla bruttezza, pur di arrivare alla verità, assume qui una nota lievemente fantastica. Così le commoventi incisioni della Flagellazione, della Deposizione, di Cristo al Limbo, della Madonna col Bambino al petto, furono ammirate e imitate anche dai contemporanei.

In generale, dal Mantegna e dalla scuola padovana sgorga un torrente di vita nuova, e poche sono nell'Alta Italia le scuole che si sottraggono alla sua influenza: neppure la più indipendente fra tutte, la veneziana.

Nessun nesso immediato congiunge la scuola veneziana con l'epoca eroica dell'arte italiana; anche chi passi ad essa da Raffaello e da Michelangelo vi trova tutto un mondo nuovo; sul suo stesso terreno non sembra quasi aver avuto una preparazione; infatti, ancora sul principio del secolo XV, Venezia non poteva star senza pittori forestieri. In realtà però la pittura veneziana è anch'essa frutto d'uno svi-

luppo lungo e costante, che possiamo comprendere in tutta la sua estensione solo ponendo mente alle condizioni generali della città.

Bastarono pochi secoli per tramutare un villaggio lacustre, a stento contestato al mare, nella maggior piazza mercantile d'Europa. Il simbolo di Venezia, il leone

Fig. 165. Antonio da Murano e Bartolomeo Vivarini: Polittico. Bologna, Pinacoteca.

di san Marco poggia una zampa sola sulla terraferma, l'altra immerge nel mare; e sulle forze di mare i Veneziani fondarono la loro grandezza. Dai commerci trassero le ricchezze, e specialmente dai commerci col Levante, che nel medio-evo godeva d'una civiltà materiale superiore a quella d'Occidente e possedeva tutte le raffinatezze del lusso. Queste raffinatezze conobbero, pel contatto, anche i Veneziani che

le presero ad apprezzare per circondarne la propria vita, riempiendo la fantasia d'impressioni orientali.

Presto si rispecchia questo lusso nell'architettura che risplende d'incrostazioni

Fig. 166. Bartolomeo Vivarini: Madonna col Figlio e Santi. Venezia, Chiesa dei Frari.

a colori; esso si fa strada molto più lentamente nella pittura, la quale però nel suolo veneziano trova racchiusi fin dall'antichità gli elementi che la condurranno ad una singolare fioritura. Perchè la fonte orientale della ricchezza e della potenza non inaridisse, occorreva non solo uno spirito commerciale perennemente desto, ma anche, data la speciale natura delle relazioni col Levante, forza ed accortezza non comuni da parte delle classi dirigenti. Durante il soggiorno in lontani paesi, al servizio della repubblica, il patrizio veneto doveva porre in opera tutte le sue qualità di diploma-

tico e di guerriero; ma, tornato in patria, amava di godere a suo agio tutti i tesori della vita.

Queste condizioni non mancarono d'influire sulla fantasia dei pittori; quei caratteri robusti, agili e pronti a tutto, domandavano d'essere ritratti; il fasto e le mollezze della esistenza, che si svolgeva loro davanti agli occhi, dovevano indurli alla glorificazione artistica della propria esistenza. Occorreva però per questo la padro-

Fig. 167. Alvise Vivarini: Vergine col Figlio e Santi. Venezia, Gallerie.

nanza assoluta del colore, poichè il colorito caldo e lieto, ben più che la linea, sia pure la più pura e la più nobile, può ridire con verità lo splendore d'una vita di ricchezze. Così comprendiamo la necessità che proprio a Venezia sorgesse una scuola di coloristi insigni, favoriti, oltrechè dalle generali condizioni storiche, dal carattere particolare del paese. I vapori salienti dalla laguna tolgono ai contorni ogni asperità ed ogni durezza, li confondono di toni delicati e inondano le figure d'una luce dorata. Nessuno degli artisti vissuti a Venezia ha potuto sottrarsi alla malia del suo colore. Derivati per la maggior parte dalle regioni finitime, nella scelta dei soggetti

e nel disegno, rimanevano fedeli alle proprie tradizioni locali, ma nel colorito si trasformavano raggiungendo una caratteristica comune.

Il rinnovamento nella pittura veneziana arriva in tempo. La potenza effettiva

Fig. 168. Antonello da Messina: S. Girolamo nello studio. Londra, Galleria Nazionale.

della città delle lagune decresceva lentamente dalla fine del secolo XV; l'immensa forza di lavoro, veramente eroico, s'andava affievolendo quanto più facilmente ci si dava agli ozi della vita consumando quasi i capitali accumulati: il tramonto di Venezia nella storia del mondo fu irradiato dal più bello splendore dell'arte.

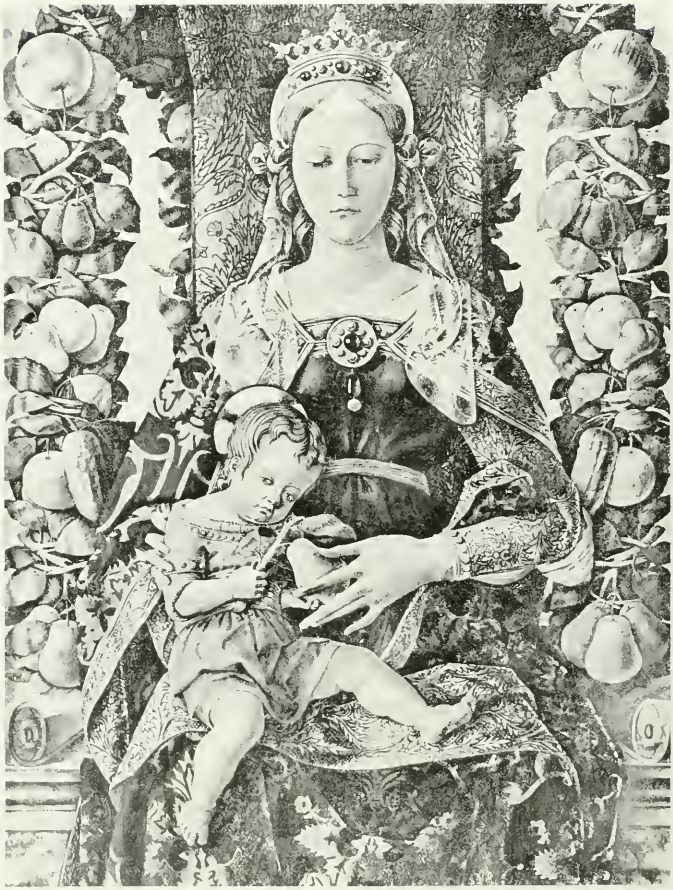

Fig. 169. CARLO CRIVELLI: MADONNA DELLA CANDELETTA. PARTICOLARE.
MILANO, PINACOTECA DI BRERA.

Pare che Venezia nella prima metà del secolo XV si provvedesse di immagini più specialmente nella vicina isoletta di Murano, dove i pittori Giovanni Alemanno († 1450) ed Antonio da Murano (1415?-1470) lavorarono una serie di grandi ancone, seguendo l'antica ininterrotta tradizione, non solo nelle ricche cornici gotiche, ma anche nei tratti devotamente severi e nell'atteggiamento solenne delle figure, le

Fig. 170. Antonello da Messina: Ritratto. Roma, Galleria Borghese.

quali, anzichè formare un unico gruppo, rimangono isolate al modo dei santi intagliati in legno degli altari medioevali.

La nota lieta, in questi quadri, sta nel colore chiaro, luminoso, e negli ornamenti d'oro luccicanti: cose che poi passeranno in retaggio alla pittura veneziana. La quale però, per avvicinarsi alla sua meta e dare alle sue figurazioni una base di verità, dovrà ricorrere ad altri esempi, prima tra tutti a quelli della scuola padovana, la cui influenza è già visibile nelle pale di Bartolomeo Vivarini (1430-1499), del suo congiunto Alvise (1447?-1504) e di Carlo Crivelli, fiorito tra il 1468 e il 1493.

Bartolomeo discende ancora dai pittori di Murano (figg. 165 e 166), mentre in

Alvise le forme aspre e asciutte si raddolciscono, il colore si fa più forte e luminoso e la composizione ampia e monumentale (fig. 167).

Il Crivelli, randagio e più accessibile alle influenze straniere, si serba però sempre fedele all'antico indirizzo, come si vede dagli accessori di singolare ricchezza e dal soggetto sacro a cui sempre si attiene. È impossibile non iscorgere in questi due artisti del gruppo muranese l'affinità con la scuola padovana. Le teste dei loro santi sono tutte studi dal vero, nei quali la vita appare ritratta con precisione scrupolosa. Ciò si scorge subito in una delle prime opere d'Alvise (1480) ossia nella tavola d'al-

Fig. 171. Giovanni Bellini: Pietà. Milano, Pinacoteca di Brera.

tare con la Madonna in trono, all'Accademia di Venezia (fig. 167). Il Crivelli, che ha i suoi quadri più belli a Milano nella Galleria di Brera, e a Londra, toglie evidentemente al Mantegna i festoni di frutta (fig. 169), le decorazioni del fondo, e persino la disposizione del quadro. Manca però ancora il mezzo indispensabile per arrivare all'espressione vivificante: il colore.

In quel momento (circa il 1474) interviene un caso fortunato: si stabilisce in Venezia l'artista che divulgherà l'uso della pittura ad olio e porterà l'arte del ritratto a un'altezza impensata.

La leggenda fa di Antonello da Messina (1430?-1479) uno scolaro di Giovanni van Eyck. Certo è che egli apprese la tecnica ad olio da un pittore fiammingo, pur non rinnegando nel disegno e nella scelta delle forme la sua italianità. L'interessante piccolo *Golgota* del 1475 (Anversa) con Cristo fra i ladroni, san Giovanni

e Maria, ancora assai fiammingo, e il san Girolamo nello studio, di Londra (fig. 168) ci mostrano, nell'estrema finezza pittorica, forza e carattere. Ma dove più appare l'alto valore d'Antonello è nei ritratti, i più belli dei quali sono al Louvre, a Milano (Museo del Castello e casa Trivulzio), a Roma (Galleria Borghese – fig. 170), al

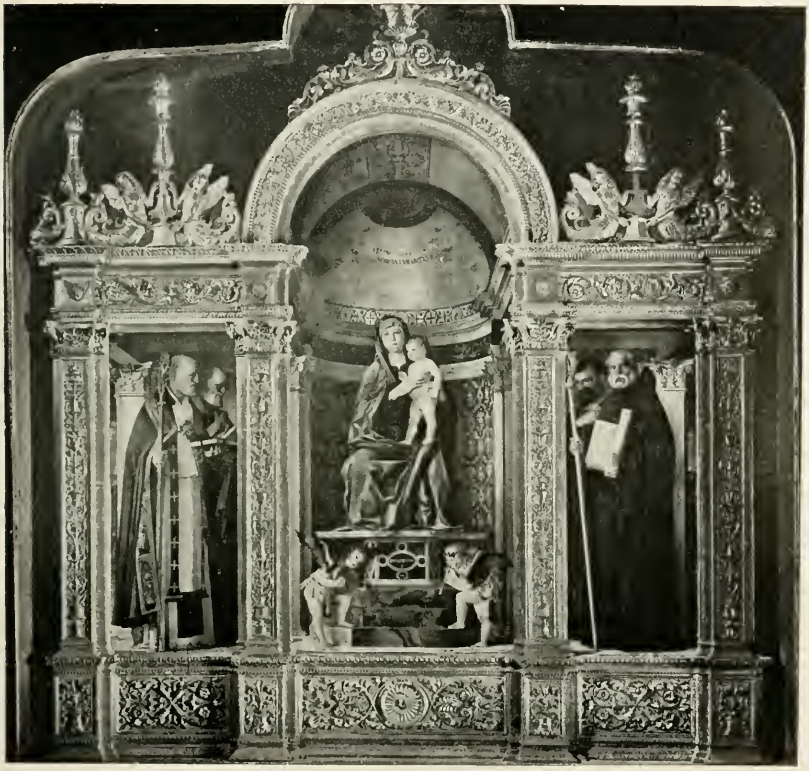

Fig. 172. Giovanni Bellini: Trittico. Madonna e santi. Venezia, Chiesa dei Frari. (La cornice è di Jacopo da Faenza).

Museo di Berlino. La perfetta fusione del colore, ottenuta con le più lievi mezze tinte, dà a' suoi ritratti un modellato e una vita che dovette maravigliare i contemporanei e spingerli all'imitazione. E così l'armamentario della scuola veneziana si completa. I figli del vecchio Jacopo Bellini, Gentile e Giovanni, se ne impossessano ed entrano primi nella via che condurrà l'arte veneziana alla gloria ed al trionfo.

Di buon'ora Giovanni Bellini (1430-1516) si stacca dalla maniera severa di suo padre e di suo cognato Mantegna, maniera riconoscibile ancora in qualche opera

Fig. 173. GENTILE BELLINI: PROCESSIONE IN PIAZZA S. MARCO. VENEZIA, GALLERIE.

giovanile, come nel *Gesù nell'orto* di Londra, nella *Trasfigurazione* del Museo Correr e in alcune Madonne; poi s'impadronisce completamente della nuova tecnica, importata a Venezia da Antonello, e per primo sa trarre dal colorito tutti quegli effetti che distinguono la scuola veneziana. Nel lungo corso della sua vita fu straordinariamente produttivo, ed ancora al tempo del soggiorno d'Alberto Dürer a Venezia, nel 1506, il Bellini passava pel pittore più stimato. Infatti appartiene a quel tempo (1505) la pala di S. Zaccaria a Venezia. La Madonna è seduta in trono in

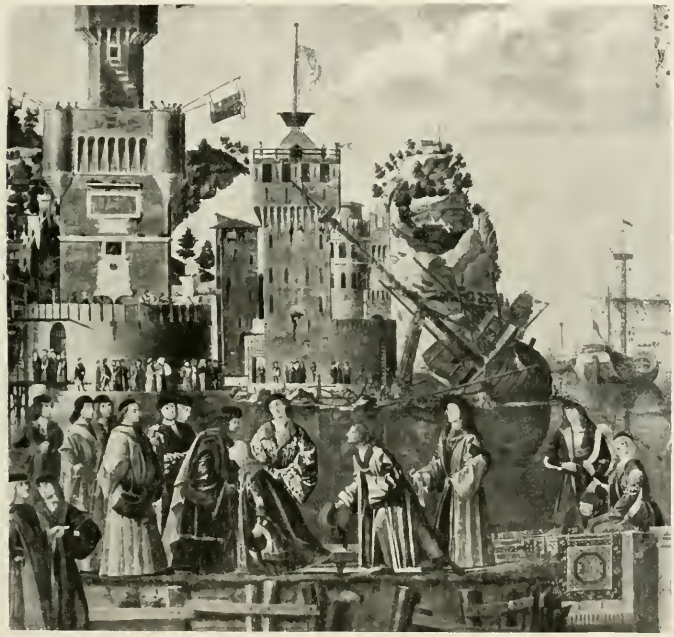

Fig. 174. Vittore Carpaccio: Storia della vita di sant'Orsola. Venezia, Gallerie.

una nicchia ornata a mosaico tra san Pietro e santa Caterina a sinistra e san Girolamo e santa Lucia a destra; sul gradino più basso del trono siede un angelo con la viola. Consimile ampia ed originale composizione troviamo in un quadro dello stesso Bellini di molto anteriore (1488) esposto in S. Pietro a Murano. In questo, la Madonna, circondata da angeli con strumenti musicali, siede sopra un trono rialzato e riceve l'omaggio del doge Barbarigo, presentatole da san Marco e benignamente sogguardato da sant'Agostino. Dalle opere di questo genere e dalle *Pietà* (fig. 171) spira un'aria di devozione discreta; però l'impressione principale ci è data in esse da quel tipo di Madonna (fig. 172) che, anche nei quadri a mezza figura

tanto apprezzati allora e tanto copiati, ci presenta la bellezza matura delle donne veneziane. Tali composizioni, che di solito collocano la scena in una specie d'ambiente superiore, vanno nella storia dell'arte sotto il nome di *sacre conversazioni*, perchè in esse domina un'espressione di quiete e i santi palesano la loro natura ultraterrena soltanto con la bellezza e la vigoria.

Giusta un'antica tradizione, Giovanni Bellini sarebbe stato il maestro dei tre sommi pittori veneziani: Giorgione, Palma Vecchio e Tiziano. Infatti, per quanto questi derivino la loro eccellenza artistica dalla reciproca emulazione, resta al Bellini il merito d'avere iniziato primamente quella maniera che fu poi condotta a completo sviluppo dalla generazione seguente.

Di pari passo con Giovanni Bellini lavorarono numerosi artisti spronati nella loro attività dalle molte commissioni offerte pel Palazzo Ducale, le cui sale furono ornate di dipinti dedicati quasi tutti alla storia e alla gloria di Venezia, dipinti

Fig. 175. Vittore Carpaccio: S. Giorgio uccide il drago. Venezia, S. Giorgio degli Schiavoni.

che, purtroppo, il violento incendio del 1577 distrusse. Nullameno, pel fatto che anche le sontuose *Scuole* (sedi delle confraternite) erano state ornate di pitture alla stessa guisa, non ci mancano esempi del caratteristico modo di narrare seguìto dagli artisti veneziani. Gentile Bellini (c. 1429-1507), fratello maggiore di Giovanni, rimasto per qualche tempo ai servizi del sultano Maometto II, dipinse per *Scuole* insigni i miracoli del legno della Croce e la vita e i miracoli di san Marco (fig. 173); Vittore Carpaccio (1450 circa-1525) dipinse nove quadri della vita di sant'Orsola (fig. 174), ai quali manca quella disposizione architettonica che distingue i quadri storici dei Fiorentini e la struttura severa della composizione, ma che appaiono animati di più fervida vita e sono d'effetto molto più immediato.

Venezia, e Venezia sola, esercitò su questi pittori un'influenza evidente; i motivi per gli sfondi erano dati loro dalla città dove non mancavano le reminiscenze d'Oriente; così, nelle persone che agiscono come negli spettatori sempre numerosi che partecipano agli avvenimenti, ci si mostrano le forti impressioni della vita popolana di Venezia, dalle quali è facile il passaggio alle novelle dipinte che incontreremo più tardi e alle leggende rese ad un tempo con leggiadria e con forza (fig. 175).

Maggior affinità che il Carpaccio, allievo di Lazzaro Bastiani (morto nel 1512) (fig. 176), hanno con Giovanni Bellini due altri pittori dal colorito luminoso e dalla cura amorosa posta nell'eseguire fondi architettonici e a paesaggio: G. B. Cima da Conegliano (1456-1517), che, quantunque derivato da Bartolomeo Montagna, nelle sue Madonne in trono s'accosta molto ai modelli di Giovanni Bellini (fig. 177) e Marco Basaiti (1460?-1525), che cura oltre al colorito vigoroso anche l'intensità dell'espressione (fig. 178). Però ambedue hanno soltanto importanza locale

Fig. 176. Lazzaro Bastiani: Presepio. Venezia, Gallerie.

a differenza dei dipinti di Giorgione, di Tiziano e del Palma Vecchio, che rappresentano una corrente nazionale.

Molte scuole minori sorgono, nel corso del secolo XV, sia nelle antiche città artistiche come Siena, sia nelle sedi delle nuove dinastie principesche. In ognuna d'esse si distinguono artisti valorosi e tutte contribuiscono alla maravigliosa fioritura dell'arte in Italia, anche se non hanno una parte principale nella storia del suo svolgimento. Nell'Alta Italia non v'è forse città d'una qualche importanza, che, dalla metà del 400 in poi, non abbia avuto la sua rispettabile schiera d'artisti.

Il campione della scuola veronese, già affermatasi nel trecento con Altichiero e con Avanzo e cresciuta con Stefano da Verona (1374-1451) detto da Zevio,

Fig. 177. G. B. CIMA DA CONEGLIANO: MADONNA E SANTI. PARMA, GALLERIA.

è nientemeno che il medaglista (fig. 179 e 181) Antonio Pisano conosciuto col nome di Vittor Pisano o Pisanello. I suoi dipinti murali nel castello di Pavia, nel Palazzo Ducale di Venezia e nel Laterano a Roma, sono andati purtroppo perduti; ma rimangono di lui ancora alcuni affreschi a Verona: in S. Fermo (l'Annun-

Fig. 178. Basaiti: Gesù chiama i figli di Zebedeo. Venezia, Gallerie.

ciazione) e in Sant'Anastasia (san Giorgio e la principessa, nell'arco della cappella Peregrini; fig. 181), che basterebbero a testimoniare dell'importanza di Vittore, anche se, a darci la misura del suo grande valore artistico, non rimanessero un *libro di schizzi* e i pochi quadri di cavalletto attendibili (Gallerie di Londra, di Parigi e di Bergamo) dove risaltano i tratti caratteristici della sua maniera: disegno sicuro delle forme del corpo (anche negli animali e particolarmente nei cavalli), predile-

zione pei fondi a ricco paesaggio e pei costumi sfarzosi, ed insieme anche una qualche incertezza tra il seguire l'antico modo di concepire e di vedere, e il nuovo più realistico, incertezza comune a Gentile da Fabriano che esercitò su di lui non lieve influenza. Non abbiamo notizie d'una sua scuola, mentre nelle opere dei pittori veronesi successivi, come Liberale da Verona (1451-1536) (fig. 180), più noto come alluminatore, e Francesco Bonsignori (1455-1519) (fig. 183), i fondi architettonici e altri particolari non lasciano alcun dubbio sull'influenza padovana e su quella mantegnesca. Così i molti dipinti del maggior pittore vicentino, Bartolomeo Montagna (1450?-1523), risentono dell'arte veneto-padovana, ma poi sono fatti solenni dalla profondità dei caratteri, dalla severità del disegno e dalla bruna solidità del colore (fig. 182), qualità tutte che si riscontrano pure in qualche lavoro (fig. 184) del suo allievo Giovanni Bonconsiglio detto il Marescalco (1470?-1535).

Fig. 179. Pisanello: Medaglia di Sigismondo Pandolfo Malatesta.

La vecchia scuola milanese venne ricacciata nell'ombra dall'apparizione di Leonardo che col suo sfolgorante splendore parve offuscare quanto gli stava intorno. Però prima di lui in Lombardia andava svolgendosi con caratteri propri una schiera di valorosi pittori, come Vincenzo Foppa (1430?-1515?), i cui quadri pieni di nobiltà (Adorazione dei Magi, a Londra) e i cui affreschi (fig. 186) potevano reggere al confronto con quelli d'artisti forestieri (cappella Portinari in Sant'Eustorgio). Accanto al Foppa crebbero in fama altri artisti: Bernardino Butinone (1430?-1507), Bernardo Zenale (1436-1526), Vincenzo Civerchio (1470?-1544), Ambrogio da Fossano detto il Bergognone (morto forse nel 1523) (fig. 185), Bartolomeo Suardi detto il Bramantino (1455?-1536?) (fig. 187) su cui fu grande pure l'esempio del Bramante che, quale pittore, veniva dall'insigne scuola di Pier della Francesca e di Melozzo.

Nelle città minori dell'Alta Italia, dove non era una salda tradizione artistica cui attenersi, gli artisti nomadi esercitavano più facile influenza sugli indigeni sempre pronti a prendere norma dai forestieri.

Lo studio di queste scuole locali è perciò ricco di insegnamenti rispetto alla

diffusione e alle mescolanze delle diverse forme d'arte nella seconda metà del secolo XV. A poco a poco i contrasti di scuola si attenuano, e il paese unisce le sue forze per prepararsi a ricevere il nuovo stile che diventerà nazionale.

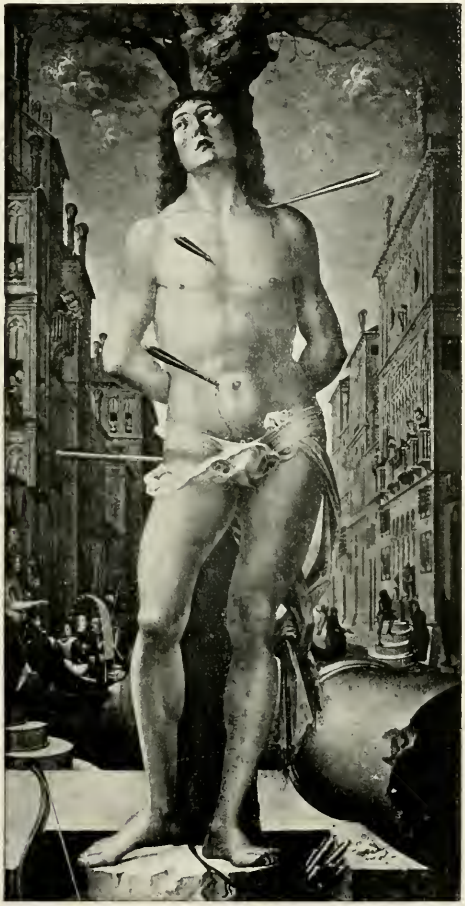

Fig. 180. Liberale da Verona: S. Sebastiano. Milano, Pinacoteca di Brera.

Un bell'esempio d'incrocio o, meglio, di fusione di svariati elementi artistici si ha nella scuola di Ferrara. Centro del movimento fu la Corte degli Estensi, che chiamarono a lavorare molti celebri pittori come Jacopo Bellini, il Pisanello, Pier della

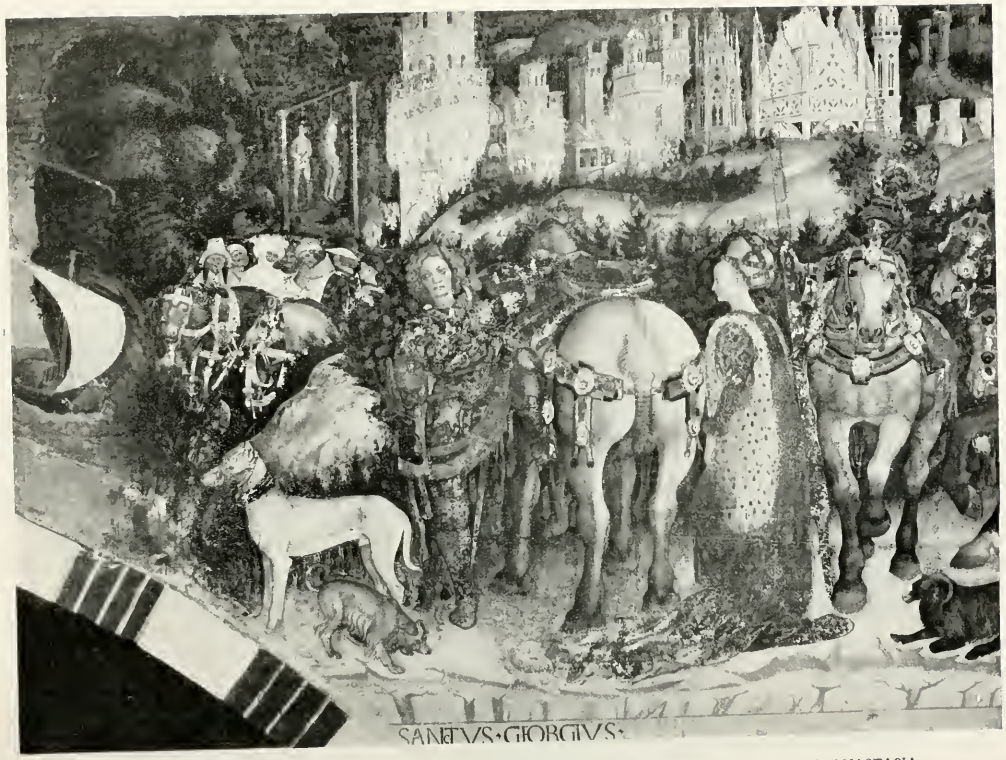

Fig. 181. PISANELLO: S. GIORGIO E LA FIGLIA DEL RE DI CAPPADOCIA. VERONA, CHIESA DI S. ANASTASIA.

Francesca. Il monumento più importante di tale culto per l'arte sono gli affreschi del palazzo di Schifanoja, eseguiti sotto il duca Borso dal 1467 al 1471. Alcuni di essi traggono il soggetto dai *Trionfi* venuti in voga col Petrarca; altri trattano gli stessi cicli allegorici che si trovano nelle più antiche incisioni italiane, inter-

Fig. 182. Bartolomeo Montagna: Madonna, Santi ed Angeli. Milano, Pinacoteca di Brera.

calandoli con scene della vita di Borso, rese con la più fresca naturalezza e piene di originalità. In fascie figurate (sovrapposte l'una all'altra) sono descritti i lavori d'ogni mese, frapposti a scene di Corte, i segni dello zodiaco e, su carri trionfali, le deità preposte ai mesi, nonchè le varie forme dell'attività umana. Buona parte

di questi affreschi è opera di Francesco del Cossa (1437-1477), rude ma forte e reciso, cresciuto sotto l'influenza padovana, come prova la sua *Annunciazione* della Galleria di Dresda (fig. 188).

Le stesse influenze di varie scuole si riscontrano in Cosimo Tura detto Cosmè (1429?-1495), che molto lavorò come pittore aulico del duca Ercole I (fig. 189), e in altri artisti posteriori. Così Lorenzo Costa (1460-1535), scolaro del Roberti, addolcitosi nella collaborazione del Francia (fig. 190), seguì anche, almeno nelle opere mantovane, le tracce del Mantegna, di cui nel 1506 raccolse l'eredità presso i Gonzaga.

Il suo *Giardino delle Muse* del Louvre mostra nel concetto e nelle forme al-

Fig. 183. F. Bonsignori: San Lodovico e san Bernardino. Milano, Pinacoteca di Brera.

quanto classicheggianti una evidente affinità con la maniera del Mantegna, la cui influenza è anche più evidente nelle rare opere di Ercole Roberti (1440?-1496), di cui il capolavoro è certo la Pala Portuense ora a Brera (fig. 191). Ma, quasi più che a Ferrara, l'arte dei Ferraresi ricordati si svolse nella vicina Bologna, presso la Corte dei Bentivoglio. Là troviamo dapprima Galasso di Matteo Piva fiorito tra il 1440 e il 1488, poi Francesco del Cossa, poi il Roberti, poi Lorenzo Costa che lavorò con Francesco Raibolini detto il Francia (1450-1517) dando e ricevendo, con reciproco benefizio, consigli ed ammaestramenti.

Il Francia, educato all'arte dell'orafo, non possiede certo una ricca natura d'artista, nè molta fantasia, ma nella stretta cerchia in cui limita l'opera sua sa imprimere orme profonde e durevoli (fig. 192).

Scelto il tipo della sua Madonna (fig 193), egli lo ripete continuamente; e non

Fig. 184. BONCONSIGLIO : CRISTO DEPOSTO. VICENZA, MUSEO CIVICO.

smette il suo modo di colorire, liscio e lucente come smalto, nemmeno quando penetrato nel Cinquecento può ammirar l'opera di Raffaello e di Tiziano. Però chi vede una volta le sue Madonne, dal dolce viso di sogno, vero tipo di soavità femminile e di tranquilla pietà, non le dimentica mai più. Ciò vale tanto per le Madonne in adorazione davanti al Bambino, o, secondo l'uso invalso a Venezia, in trono

Fig. 185. Bergognone: Madonna col Bambino e Angeli. Milano, Pinacoteca di Brera.

fra angeli e santi (fig. 193), quanto per quelle destinate solo ad esprimere la dolcezza materna con un semplice amplesso fra madre e figliuoletto. Quando invece il soggetto esige vigore drammatico, allora il Francia mostra la sua debolezza.

Il numero de' suoi scolari fu grandissimo. Si dice che nelle sue *vacchette* o registri, ora smarriti, ne fossero successivamente nominati sino a duecento. Fra di essi però si ricordano oggi suo figlio Giacomo (1485-1557), i nipoti Giulio († 1540)

Fig. 186. VINCENZO FOPPA: S. SEBASTIANO. MILANO, PINACOTECA DI BRERA.

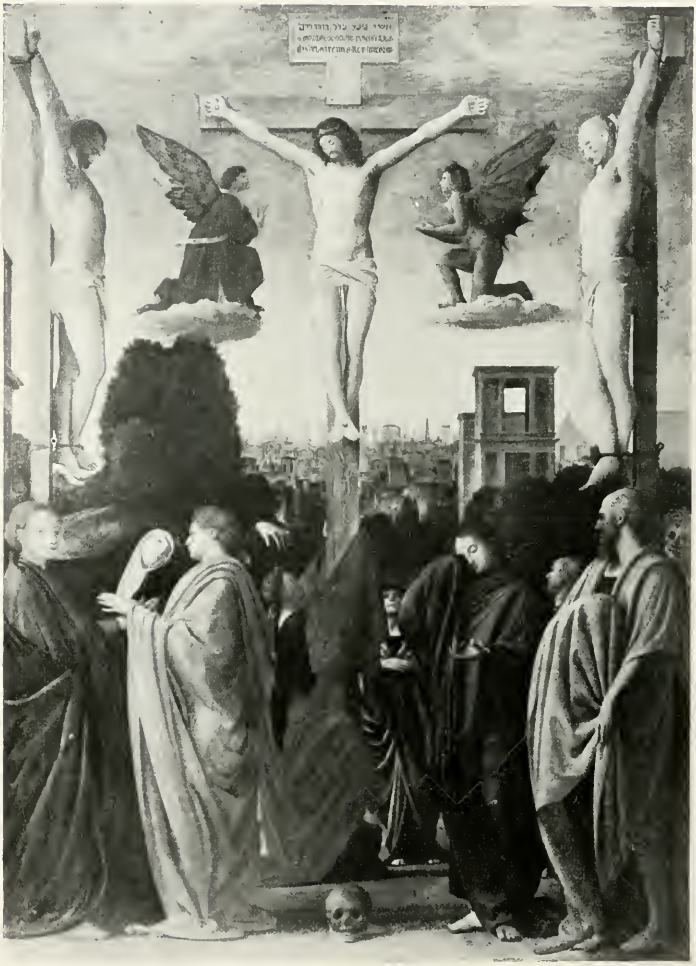

Fig. 187. BRAMANTINO: CROCIFISSIONE. MILANO, PINACOTECA DI BRERA.

e Giovanni Battista, Jacopo Boateri, Cesare Tamarocci, ed anche Gian Maria Chiodarolo (op. 1490-1520) e Amico Aspertini (1474-1552), quantunque questi ultimi si debbano a preferenza ritener discepoli del Costa.

Timoteo Viti (1467-1524), scolaro del Francia, trapiantò la maniera del maestro in Urbino. Ma questa influenza, che egli trasmetterà alquanto indebolita al giovane Raffaello, si palesa solo ne' suoi primi quadri. Dopo si allarga assai (fig. 195). Così, nello sviluppo dell'arte italiana, anello ad anello si lega in catena. I vari periodi, le scuole e le tendenze si fondono qua esteriormente, là intimamente tra loro. Ad Urbino, dove Timoteo prese dimora nel 1495 venendo da Bologna, il duca Federico, morto tredici anni prima, aveva già riunito intorno a sè numerosi artisti italiani e fiamminghi, dando occasione a nuovi fecondi contatti. Giusto di Gand fiammingo aveva esercitata la sua influenza su Melozzo da Forlì, e dall'uno e dall'altro derivava Giovanni Santi (1435?-1494), padre di Raffaello, il quale, mentre non seppe correggersi di una certa pesantezza nelle figure maschili, diede alle sue Madonne una soave espressione. Oltre agli affreschi di S. Domenico di Cagli, si conservano di lui parecchi quadri di cavalletto, raffiguranti quasi tutti Madonne e santi, ma l'opera che ce lo presenta dal lato migliore è quella che reca la data più antica: una *Sacra conversazione*, ricca e relativamente vigorosa, dipinta nel 1481 pure per S. Domenico in Cagli (fig. 194).

* * *

Mentre a Firenze la pittura si prefigge lo scopo di riprodurre, sotto qualunque aspetto appaia, bella, varia e vivace la vita umana, e a Padova si collega tanto con l'umanesimo che spesso solo gli spiriti e gli uomini coltissimi sono in grado di goderla interamente, la terza grande scuola, l'umbra, serba invece un carattere più popolare e religioso.

Nè altro poteva dare la patria di san Francesco, fin da tempi antichissimi sede di santuarii, abitata da una razza devota e battuta sempre e che non seppe far altro che mutar padrone, senza mai pervenire a libertà.

Un gruppo ragguardevole d'artisti, affini fra di loro, produsse il suolo circoscritto tra l'alta Marca e la confinante Umbria, includente le città di S. Severino, di Fabriano e di Gubbio. Già nel trecento fioriscono là Guido Palmerucci (1280-1345), Francesco Ghissi, Francescuccio di Cecco (1386), Allegretto Nuzi (1306-1385), e gli autori dei solenni affreschi di S. Nicola a Tolentino; ma poi, col sorgere del sec. XV, l'arte si mette sulla via del rinnovamento coi fratelli Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino, autori d'interessanti affreschi in patria e in Urbino (1416), con Ottaviano Nelli che opera in Foligno alla Corte dei Trinci (1424), con Antonio Alberti da Ferrara (1390 c.-1449) stabilitosi in Urbino, e, su tutto, con Gentile da Fabriano (1375?-1427), che girò per molte parti d'Italia recando a varie scuole il fiore vivace e leggiadro della sua soave ed elegantissima arte. A Venezia lo si trova infatti sin dal 1408, dove esercita benefica influenza sul Pisanello e su Jacopo Bellini, poi a Brescia (1414-19), in patria (1420), a Firenze (1421-1425) (fig. 196), a Siena (1425), ad Orvieto (1426) e a Roma dove lavora d'affresco nel Laterano e muore nel 1427.

Più tardi nelle Marche e nell'Umbria si formano correnti diverse, alle quali partecipano influenze svariatissime: quella di Benozzo che opera in Montefalco e in

Viterbo, s'estende in tutto il versante ovest dell'Apennino; poi quella di Pier della Francesca — cui aderiscono Fra Carnevale e Giovanni Boccati da Camerino fiorito intorno al 1450 — s'estende anche verso la parte orientale, in cui poco dopo prevale l'influsso di Carlo Crivelli, palese in Vittore Crivelli (op. 1481-1501), Pietro Alamanni, Stefano Folchetti, Lorenzo il giovine da Sanseverino, Ber-

Fig. 188. Francesco del Cossa: Annunciazione. Dresda, Galleria.

nardino di Mariotto e Cola dell'Amatrice. Invece Nicolò di Liberatore da Foligno, detto l'Alunno (1430-1492), cresciuto come Pier Antonio Mesastris all'esempio di Benozzo, non tarda a manifestare un carattere proprio, così nei tipi come nel sentimento pieno di devozione (fig. 197). E da Benozzo e da Pier della Francesca deriva Lorenzo da Viterbo che, nel 1472 circa, la morte strappò non ancora trentenne alla gloria (fig. 198).

A Perugia col Quattrocento l'arte si delinea in un modo speciale. Prima vi avevano dominato i Senesi, ma poi il Beato Angelico e più ancora il suo discepolo

Fig. 189. COSMÈ TURA: ANNUNCIAZIONE. FERRARA, CATTEDRALE.

Benozzo avevano col loro fascino attratto gli spiriti. Evidente è infatti la loro irradiazione su Benedetto Buonfigli (1425-1496), autore di quadri (fig. 199) e stendardi, nonchè degli affreschi del palazzo di Perugia, ragguardevoli pure pei

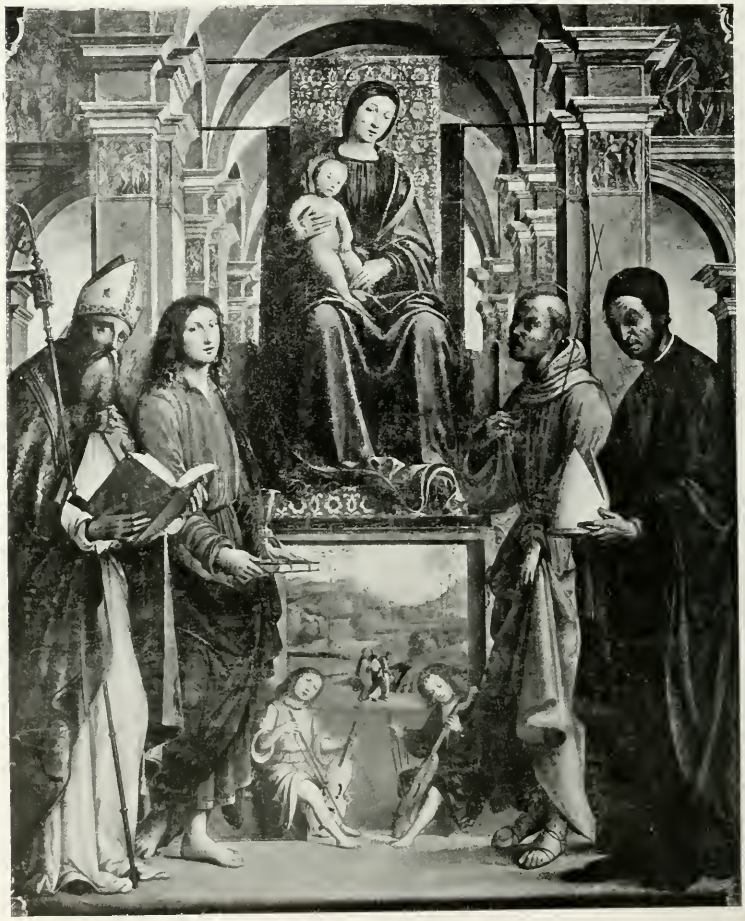

Fig. 190. Lorenzo Costa: Madonna col Figlio e santi. Bologna, Chiesa di S. Giovanni in Monte.

fondi architettonici; su Bartolomeo Caporali (op. 1442-1499), la cui *Madonna* degli Uffizi basterebbe a rivelarlo artista di una grazia singolare (fig. 200), e su Fiorenzo di Lorenzo (1446?-1522) il quale, dopo aver seguito Benozzo, attinse elementi

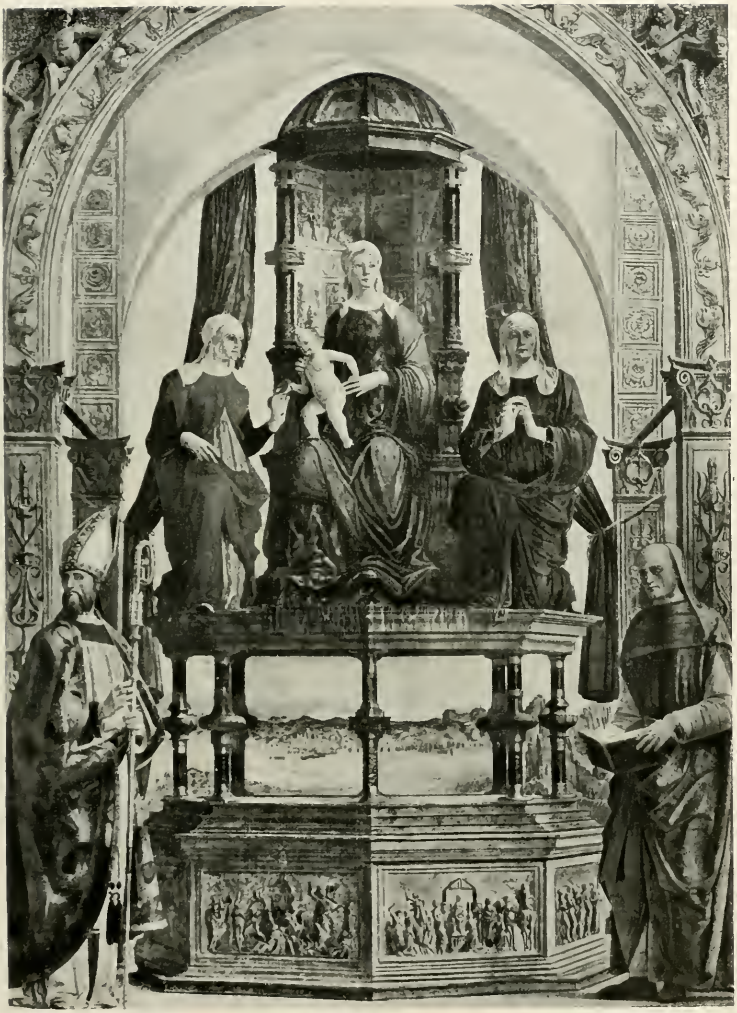

Fig. 191. ERCOLE DE ROBERTI: MADONNA COL FIGLIO E SANTI. MILANO, PINACOTECA DI BRERA.

nuovi da Nicolò da Foligno e da Antonazzo Romano (vedi a pag. 194) rimanendo però sempre greve e mediocre (fig. 201), mentre Pietro Vannucci da Città della Pieve detto il Perugino (1446-1523) si dava alla ricerca di qualità ben più profonde studiando le opere di Pier della Francesca, di Luca Signorelli e quelle dei maestri fiorentini, in ispecie del Verrocchio. Infatti nelle lunghe e ripetute soste che il Peru-

Fig. 192. Francesco Francia: Santo Stefano martire. Roma, Galleria Borghese.

gino fece a Firenze, sua seconda patria, egli finì col gareggiare con gli artisti di là. Vi teneva, infatti, bottega, oltre a quella sempre aperta in Perugia. Ma — bisogna convenire — il Perugino non ebbe un talento eccezionale, e perciò l'arte sua dopo un breve svolgimento rapidamente sostò e decadde. Già nel 1480 egli era entrato nel suo periodo migliore che durò sino all'inizio del XVI secolo, mentre gli ultimi venti anni della sua vita nulla aggiunsero alla fama già acquistata. Gli affreschi rappresentanti la vita di Mosè e di Gesù nella Cappella Sistina (1480-1483) fatti in unione al Pintoricchio e ad Andrea di Aloigi di Assisi detto l'In-

Fig. 193. FRANCESCO FRANCIA: MADONNA E SANTI. PARMA, GALLERIA.

GEGNO (c. 1460-1511?) hanno una grande importanza non solo per il Perugino, ma per tutta quanta l'arte dell'Italia centrale della fine del secolo. È qui che gli artisti fiorentini e gli umbri, lavorando insieme e a gara, si scambiano i rispettivi loro tratti caratteristici; i Toscani tolgono agli Umbri i ricchi fondi pittorici, questi vedono come i Fiorentini disegnino vigorosamente e riescano a ben raggruppar le figure. Il gruppo centrale della *Consegna delle chiavi* (fig. 203), l'unico affresco che si possa con sicurezza dire interamente opera del Perugino tanto nell'abbozzo che nell'esecuzione, deve la sua bella unità all'influenza fiorentina. Negli affreschi po-

Fig. 194. Giovanni Santi: Madonna col Figlio e santi. Cagli, Chiesa di S. Domenico.

steriori del Perugino ricompare l'indole sua, come nella *Crocifissione* finita nel 1496, in S. M. Maddalena de' Pazzi a Firenze, nella quale città egli di nuovo si trattenne a lungo, dipingendo i suoi quadri migliori. In quell'opera egli commuove per l'espressione dolorosa dei personaggi e l'intima armonia del paesaggio, ma non si cura più di raccogliere le figure intorno alla croce per farne una sola scena. Più slegata ancora è la composizione della terza sua opera a fresco: il *Cambio* di Perugia (1500). Qui egli ornò il soffitto e le pareti di dipinti nei quali vorrebbe rendere i concetti umanistici; ma i classici rappresentanti delle Virtù, gli eroi e i legislatori dell'antichità, sono lì, in fila, estranei l'uno all'altro, e non v'è gesto o atteggiamento che accenni a un qualunque punto centrale del lavoro.

Malgrado la sua famigerata pigrizia, il Perugino dipinse molti quadri da caval-

letto, e, più rapidamente che gli altri pittori del tempo, egli seppe trar vantaggio dalla scoperta della pittura ad olio. Le sue tinte, sempre calde e finemente intonate, sono spesso così luminose, da far dimenticare la povertà di fantasia e la monotonia dell'espressione. Il soggetto suo favorito è quello, eminentemente umbro, della vita di Maria. Ora ce la mostra sul trono, circondata dai Santi, ora librata in aria con

Fig. 195. Timoteo Viti: Vergine concetta e i ss. Giov. Battista e Sebastiano. Milano, Pinacoteca di Brera.

gli Apostoli in adorazione, ora inginocchiata davanti a Gesù bambino, che le sta dinanzi (Villa Albani — fig. 202 — e Galleria Pitti), mentre ai lati Santi e Angeli e Arcangeli, disegnati con grazia vivace, fanno vigile guardia. Lo sposalizio della Vergine, la sua assunzione, il suo pianto ai piedi della croce, la morte di Cristo, ecco i soggetti che egli predilige e che meglio sa esprimere. Anche nelle opere sue più mature non sempre gli riesce d'infondere vera vita ne' suoi personaggi. Solo qualche volta, pur nella regolarità schematica della composizione, arriva a nascondere la

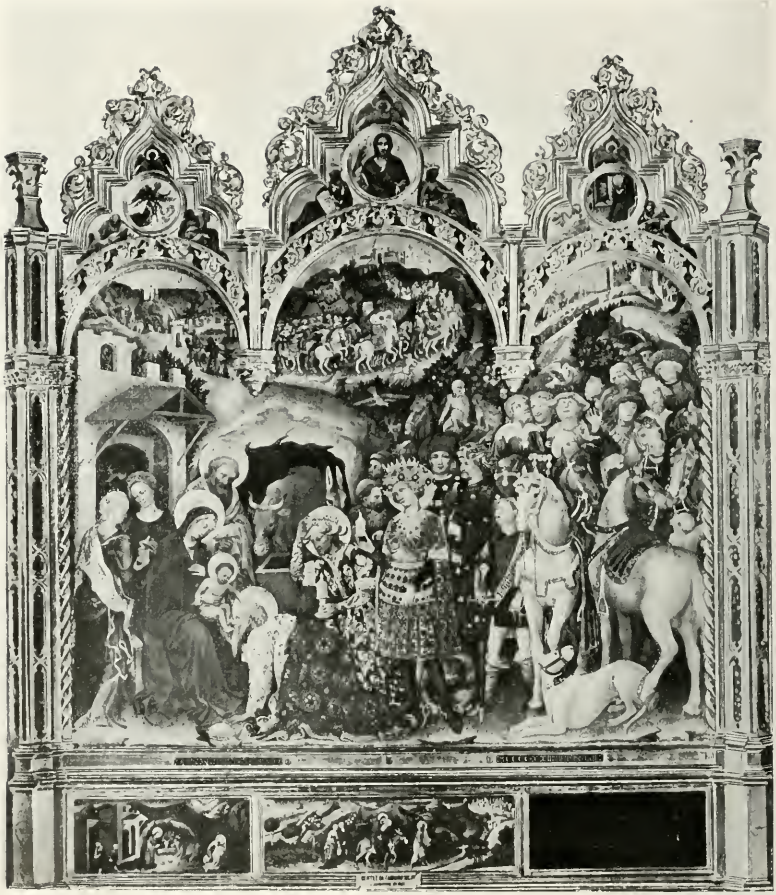

Fig. 196. GENTILE DA FABRIANO:
ADORAZIONE DEI MAGI. FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

Fig. 197. NICOLÒ DI LIBERATORE: POLITTICO. GUALDO TADINO, PINACOTECA.

mancanza di vigore delle sue figure, come nello *Sposalizio* dove ancora s'intravede il gruppo centrale della *Consegna delle chiavi* della Sistina. Nei soggetti che domandano espressione più intensa, dove non bastano la dolcezza mistica e la grazia spesso insignificante delle teste, ma occorre anche una certa vivacità negli atteggiamenti, egli riesce abbastanza bene, soprattutto nel primo periodo di lavoro anteriore al 1500, poi s'illanguidisce. La *Deposizione* della Galleria Pitti, del 1495, e la *Pietà* degli Uffizi di Firenze, dello stesso tempo, sono considerate quindi a buon diritto come le sue opere migliori. Ed anche il mirabilissimo ritratto di Francesco dalle Opere, conservato nella Galleria degli Uffizi, è opera di quel momento (1493).

Fig. 198. Lorenzo da Viterbo: Particolare degli affreschi di S. Maria della Verità in Viterbo.

Accanto al Perugino figura al primo posto Bernardino di Betto detto il Pintoricchio (1454-1513), scolaro di lui, e in gioventù suo aiuto. Egli, in un certo senso, occupa nella scuola umbra il posto tenuto dal Ghirlandaio, maggiore per virtù formali, nella fiorentina. Ambedue non trovano nulla di nuovo, ma riassumono e affermano l'uso delle facoltà artistiche ereditate, e, raggiungendo una non comune sicurezza nella composizione, rivestono con facilità le più ampie pareti di dipinti, i quali, sebbene meno profondi di altri, dànno una grande illusione di vita. La parte che il Pintoricchio ebbe negli affreschi della Sistina (*Battesimo di Gesù* e *Giovinezza di Mosè*) è abbastanza riconoscibile, mentre non si può dire con sicurezza quanto fosse in essi il lavoro del Perugino così nell'abbozzare la composizione come nell'eseguirne a fine qualche parte. Sino allo scorcio del secolo XV egli lavorò generalmente in Roma. Nella Cappella Bufalini a S. Maria in Aracoeli dipinse i *fatti della vita di san Bernardino*, e fu il primo suo lavoro indipendente (1483-1484). La più vasta tra le sue opere è la decorazione dell'Appartamento Borgia (1493-1494), ordinatagli dal suo protettore papa Alessandro VI. In esso giunge un fresco soffio umanistico. Oltre a scene della Bibbia e della Leggenda, ci vediamo un ciclo di figurazioni dei Pianeti e delle Arti liberali; queste ultime, presentate in modo da riunire intorno alla figura allegorica alcuni

Fig. 199. BUONFIGLI: MADONNA COL BAMBIBO E ANGELI.
PERUGIA, PINACOTECA.

Fig. 200. CAPORALI: MADONNA COL BAMBINO E ANGELI
FIRENZE, UFFIZI.

dei dotti o degli artisti che la onorarono. Naturalmente egli si valse di molti aiuti fra i quali principalissimo Antonio del Massaro detto il Pastura da Viterbo (1450?-1514?). L'arredo decorativo ricchissimo, che dà gioia agli occhi, è ripetuto con un fasto anche maggiore nel soffitto del coro di S. Maria del Popolo a Roma

Fig. 201. Fiorenzo di Lorenzo: Madonna in gloria, san Pietro e san Paolo. Perugia, Pinacoteca.

(1509). In principio del secolo XVI (dal 1505 in poi) Pintoricchio intraprese la decorazione della Libreria del Duomo di Siena, dove in dieci affreschi vivacissimi di colore narrò la vita di Pio II (Enea Silvio Piccolomini). Con la consumata esperienza del pittore abile e sicuro, egli compose le scene (alle quali non è da credere, come pensò il Vasari, che lavorasse anche il giovanissimo Raffaello) e con la viva freschezza della rappresentazione, le vesti variopinte, il ricco paesaggio del fondo arrivò ed arriva ad abbagliare e ad affascinare i nostri occhi così da non lasciar

Fig. 202. PERUGINO: PRESEPIO. ROMA, VILLA ALBANI.

Fig. 203. PERUGINO: CONSEGNA DELLE CHIAVI — ROMA, VATICANO CAPPELLA SISTINA.

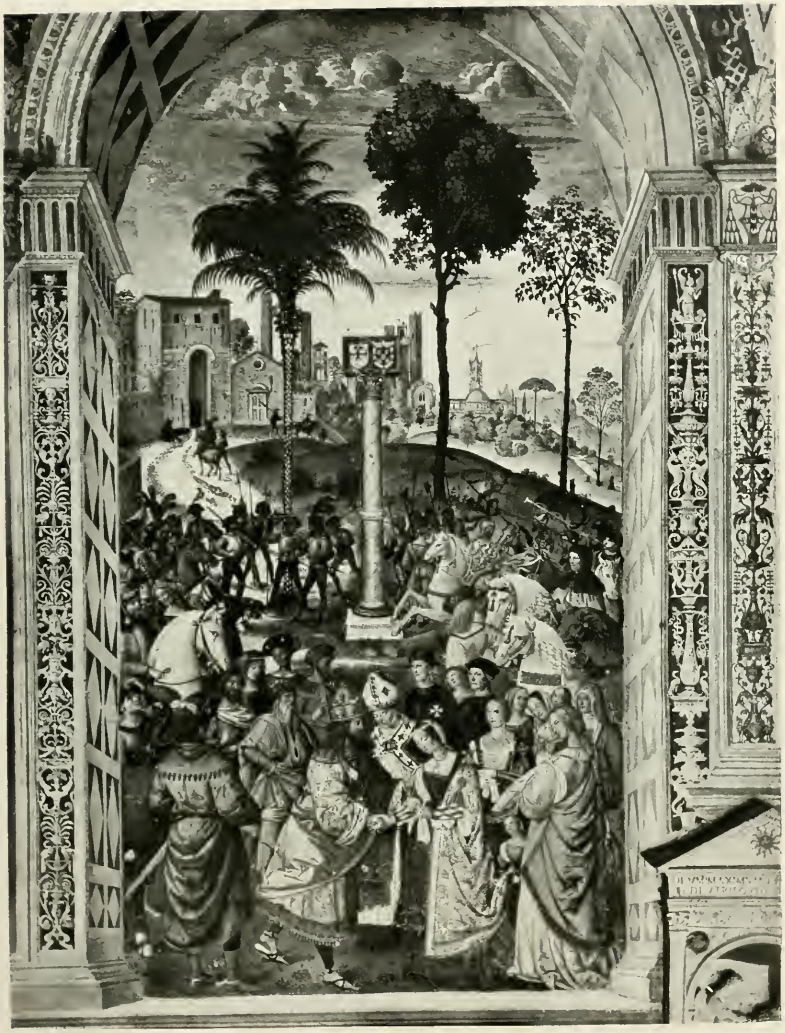

Fig. 204. PINTORICCHIO: MATRIMONIO DI FEDERICO III CON ELEONORA DI PORTOGALLO. SIENA, LIBRERIA DEL DUOMO.

subito notare la poca importanza costruttiva di qualche episodio e la poca bontà di molte figure (fig. 204).

Il Pintoricchio, come artista, è superficiale. Padrone di tutti i mezzi tecnici conquistati all'arte, esperto del mestiere, egli è l'erede fortunato di tutte le conquiste fatte dall'arte, e le applica felicemente, senza curarsi affatto di aumentarle. Non cerca novità, non aspira a primati; e, al pari del Ghirlandaio, non impasta col sangue

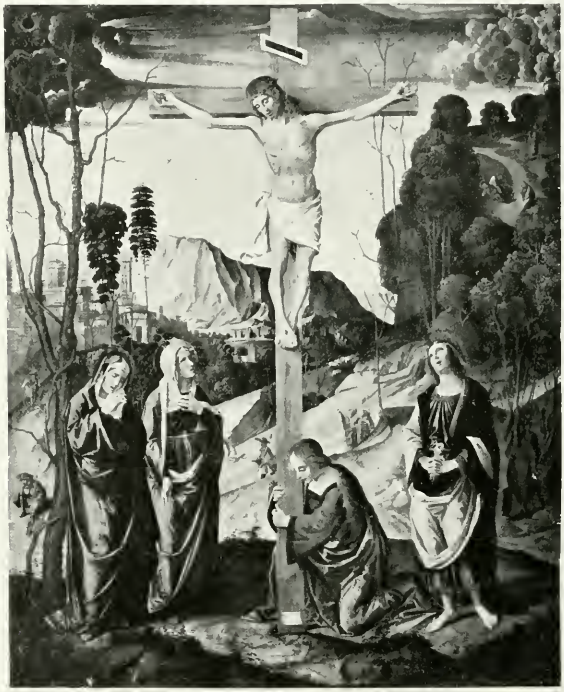

Fig. 205. Marco Palmezzano: Crocifissione. Firenze, Galleria degli Uffizi.

del suo cuore i colori della tavolozza..... Qui, come nella scoltura, questi abili esecutori corrono continuamente il pericolo di eccedere nell'indirizzo decorativo, portando l'arte verso l'industria, quando gravi avvenimenti non vengono a scuotere il gusto del popolo o uomini valorosi non pongono temi assolutamente nuovi all'arte.

Un pittore che appartiene al gruppo umbro e che, quantunque minore di abilità e di fantasia, ha caratteri affini col Pintoricchio è Antonazzo Romano di cui si hanno notizie dal 1460 al 1512 circa. Lo si vede dapprima seguire Benozzo, poi l'Alunno, poi Melozzo da Forlì, sinchè appare attratto nell'orbita del Pintoricchio, come Matteo Balducci (attivo nel primo quarto del sec. XVI), Eusebio da San Giorgio (op. 1492-1527) e altri.

Maggiori allievi dava intanto il Perugino con Giovanni di Pietro detto lo Spagna fiorito nel primo terzo del sec. XVI, di buon disegno e buon colore, Giannicola Manni, Tiberio d'Assisi, Sinibaldo Ibi, Gio. Battista Caporali e, tacendo d'altri, il grandissimo Raffaello.

Intanto in Romagna, dov'era pur nato Melozzo, s'andavano sciupando molte attività, in una incertezza che, più che *eclettismo*, è da chiamare *ibridismo*. Dapprima Giovanni Francesco da Rimini fiorito subito dopo la metà del secolo XV

Fig. 206. Nicolò Rondinelli: Madonna col Figlio fra le ss. Maria Maddalena e Caterina e i ss. Tommaso d'Aquino e Giovanni Battista. Ravenna, Accademia di Belle Arti.

imitò gli Umbri e in ispecie il Bonfigli; poi Benedetto Coda da Treviso, operoso prima in Ferrara, poi a Rimini (dove sembra morisse intorno al 1524), si tenne a Giovanni Bellini. Marco Palmezzano (1456-1538) seguì senza genialità le orme del suo maestro e concittadino Melozzo, in una folla di tavole spiranti però dignità per la compostezza delle figure e per la ricchezza degli ambienti (fig. 205). I Faentini si diedero nel frattempo ad imitare Pier della Francesca e i Ferraresi, con Leonardo Scaletti morto verso il 1495; i Toscani, con Gian Battista Utili, attivo ancora nel 1515, e con Sigismondo Foschi († 1540?); la maniera umbra e quindi Raffaello, con Giovanni Bertucci seniore (1470-1516?). E a Raffaello e ai Bolognesi si tennero in seguito Giacomo Bertucci (1501-1579), Giulio Ton-

Fig. 207. SASSETTA: NATIVITÀ DELLA MADONNA — ASCIANO, COLLEGIATA.

DUCCI (1513?-1583?) e MARCO MARCHETTI, valentissimo decoratore morto nel 1588. A Ravenna dapprima NICOLÒ RONDINELLI (vissuto sin verso al 1500) seguì pedestremente Giovanni Bellini (fig. 206), poi BERNARDINO (1470?-1509) e FRANCESCO (1465?-1532) ZAGANELLI, detti i COTIGNOLA, ondeggiarono incerti fra il Palmezzano, il Francia e i Ferraresi, dopo di che dilagarono per tutta Romagna — Bologna compresa — il *cangiantismo* e l'*accademismo* raffaellesco.

Fig. 208. Matteo di Giovanni: Vergine Assunta. Grosseto, Cattedrale.

In modo totalmente opposto a quello dei disordinati e disuguali Romagnoli, si condussero i Senesi del sec. XV, i quali, fedeli alle tradizioni e concordi di sentimenti, costituirono una scuola ben distinta e caratteristica Convien però riconoscere ch'essa fu ben lontana dall'aver la forza ch'ebbe nel secolo precedente e dal poter competere con la vicina scuola fiorentina mirabile per nuovi ideali e nuove vigorie, e nemmeno con l'umbra, più moderna di forme, succosa di colore, e mercè il Pintoricchio, più decorativa. Ad ogni modo il Quattrocento senese diede DOMENICO

di Bartolo (1400-1449?), Giovanni di Paolo (1403?-1482), Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta (1412-1480), Matteo di Giovanni (1435-1495) (fig. 208), Stefano di Giorgio detto il Sassetta (1392-1450) (fig. 207), Sano di Pietro (1406-

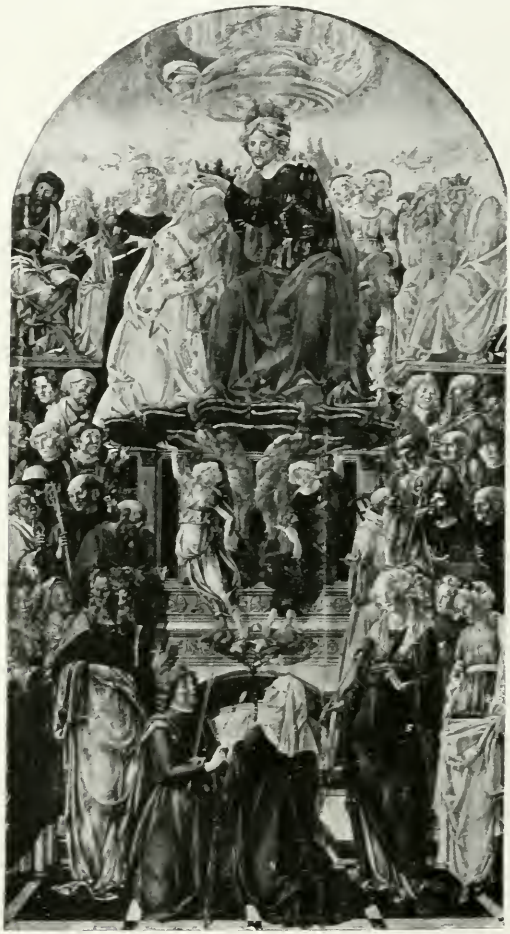

Fig. 209. Francesco di Giorgio. Incoronazione della Vergine. Siena, Galleria.

1481), Francesco di Giorgio Martini (1439-1502) spirito eclettico, che oltre a dipingere (fig. 209) scolpì e architettò, Neroccio di Bartolomeo Landi (1447-1500), Benvenuto di Giovanni (1436-1518?) (fig. 210), Girolamo di Benvenuto (1470-

1524), Guidoccio Cozzarelli (1450-1516), Bernardino Fungai (1460-1516), Giacomo Pacchiarotto (1474-1540) e altri minori. Più che *di regresso*, come è stato detto, noi chiameremmo il loro periodo *di sosta* o d'attaccamento al passato. Ma pur

Fig. 210. Benvenuto di Giovanni: Madonna. Siena, Galleria.

nel ripetersi umile delle forme quei pittori seppero salvare un vivo senso di fede religiosa, animato dall'ammirazione per santa Caterina e più dall'esempio e dal fervore di san Bernardino. Alla dolcezza del sentimento s'armonizza poi quella del colorito placido e signorile.

Fig. 211. Terracotta cremonese. Museo del Castello di Milano.

C. — IL CINQUECENTO: RINASCIMENTO.

Il grande periodo mediceo si chiude con la morte di Lorenzo il Magnifico (1492). La cospicua famiglia darà ancora più tardi dignitari e papi e duchi, ma i Medici perdono irremissibilmente con lui il posto occupato sin allora a Firenze, non solo di veri signori della patria, ma di splendidi rappresentanti del suo spirito stesso.

Essi dovettero la loro potenza soprattutto all'aver saputo con fine accorgimento seguir le correnti, le inclinazioni, perfino le debolezze del popolo fiorentino. Ma tutto ciò muterà lentamente, e altri sentimenti prenderanno il sopravvento. La prima grave rivelazione di un cambiamento nelle tendenze popolari si ha nel fatto che il fiero nemico dei Medici, frate Girolamo Savonarola, alla morte di Lorenzo guadagna alla sua causa l'opinione pubblica ch'ei per un momento domina a suo talento. Le idee riformiste dell'ardito frate domenicano sono il punto di partenza del mutato stato di cose a Firenze. Per ricondurre il popolo fiorentino a quella libertà cui aveva spensieratamente rinunciato, per toglierlo ai facili costumi che ne informavano la vita, e ai frivoli piaceri a cui si abbandonava giorno per giorno senza cura alcuna dell'indomani, si doveva ricorrere a un potente risveglio dei sentimenti religiosi. Le prediche del Savonarola furono tutte piene di gravi esortazioni a non lasciarsi tentare dalle splendide apparenze, a non temere la lotta col male, ad alzar lo sguardo e l'anima all'Eterno, al Vero, a Cristo. E questi insegnamenti, espressi con ardente esaltazione, valsero ad infiammare anche la fantasia degli artisti.

Noi possiamo con profitto seguire passo passo la via fatta dalle nuove idee, nei soggetti stessi delle figurazioni artistiche. Pittori e scultori non cercano più di rendere che scene poetiche, episodi appassionati, sentimenti dolorosi. La morte e la passione di Gesù, la Madre muta e attonita dal dolore, col Figlio morto sulle ginocchia (la Pietà), i discepoli che depongono Cristo nella tomba, hanno ormai nell'arte tutta l'importanza che gli episodi della giovinezza di Gesù avevano al tempo

di Francesco d'Assisi. Mentre prima la fantasia si compiaceva nell'idea della pia promessa di redenzione, ora non sa più che evocare i dolori sofferti da Cristo per noi.

Pure, gli spiriti non rimarranno a lungo sotto l'influenza del Savonarola, e i sentimenti, ch'egli seppe ridestare, si riaddormenteranno in breve, anche perchè la vita e le vicende d'un tempo sono per sempre finite, là come altrove. Tutto il popolo italiano, infatti, sullo scorcio del secolo XV è completamente mutato ne' suoi rapporti e nelle sue condizioni. Fino allora gli interessi si agitavano negli stretti confini

Fig. 212. Roma: Palazzo della Cancelleria.

fra città e città, fra contado e contado, tanto che le guerre stesse erano di solito locali. Sul finire del secolo invece l'Italia entra nell'ampio inviluppo europeo. La Francia e la Spagna penetrano con saldo piede nel suolo italiano, raccogliendo amici nelle singole città, lottando con nemici. A queste repubbliche, quantunque i confini non si limitino alla cerchia delle mura, manca lo spazio per espandere la loro attività; perciò l'arte e la coltura presto vi si estinguono per difetto di alimento. I papi, pur non avendo diritti ereditari da difendere, fanno una politica dinastica: e sono i soli che per la loro tradizionale potenza e la signoria universale, appoggiata sulla fede, possono gareggiare coi grandi Stati europei. Così Roma, loro residenza, prenderà il primo posto e potrà in certo modo considerarsi la capitale d'Italia.

Questo primato di Roma è destinato a far epoca nello sviluppo dell'arte in Italia. Gli artisti, fin dai giorni di Sisto IV, il primo papa della famiglia della Rovere, accorrono a Roma da ogni dove e ne fanno il centro della loro attività. All'infuori di Venezia, tutte le altre città italiane non hanno più, paragonate a Roma, che un'arte provinciale. Roma e la sua vita esercitano una influenza prepotente sulla fantasia degli artisti, sui soggetti prescelti e sulle forme stesse. Come sempre, la città eterna rivolge anche adesso lo sguardo indietro verso il suo grande passato; e non solo in questo senso l'orizzonte si allarga, ma l'interesse si rivolge alle scene

Fig. 213. Roma: Cortile del Palazzo della Cancelleria.

della vita comune, le quali richiedono una ricca colorazione e forme vivaci. Gli spiriti anelano a qualcosa di potente e di grandioso, e domandano un'idealità in ogni figura che la fantasia crea.

Due altre circostanze favoriscono il nuovo indirizzo. All'arte minuta del Rinascimento (che più s'avvicina alla plastica classica) potevano bastare come modelli anche le parti architettoniche isolate. Ma quando il centro principale dell'attività artistica si porta a Roma, ecco le grandi creazioni dell'arte romana classica presentarsi nel loro magnifico insieme agli occhi avidi degli artisti. Gli scavi, intrapresi con ardore e fortuna sempre crescenti, sono ricca fonte di nuove idee e, risvegliando il senso delle forme monumentali, invitano a imitare quei modelli.

Fig. 214. Roma: Chiostro di S. Maria della Pace, del Bramante.

Scultori e pittori tentano di raffigurare gli antichi dei e gli eroi nelle forme tradizionali dell'arte classica. E l'arte si dedica con tanto studio al classicismo che diventa possibile lo scambiare le opere fatte allora con le antiche che per la prima volta servono di esempio.

Anche l'Umanesimo in Italia si svolge nel senso formale classico. Ma rapidamente svanisce il bel sogno di fare del contenuto classico la norma alla vita presente, ancora troppo rude e medioevale.

Specialmente nei più bassi strati sociali il senso religioso non fu scosso affatto. Al primo irrompere dell'Umanesimo anche gli uomini di cultura superiore andarono troppo oltre, considerando il lato formale della civiltà classica come un modello perfetto e completo, ciò che necessariamente diede all'arte classica un valore esagerato. In essi l'autorità tecnica, attinta agli studi dell'antichità, potè più che l'esperienza pratica. Rivissero gli antichi concetti e i soggetti classici delle rappresentazioni, rivestiti di forme ideali, di cui i tratti principali furono tolti agli esempi classici: svolgimento questo in tutto conforme al cammino fatto dalla coltura in Italia.

Naturalmente l'arte viene così man mano staccandosi dagli elementi popolari. Sebbene il contrasto non fosse tanto forte come nella poesia drammatica, nella quale alle forme popolaresche si contrapponevano forme più dignitose, derivate dai classici, tuttavia le piena intelligenza e il godimento di quest'arte, ispirata agli

Fig. 215. MILANO: CANONICA DI S. AMBROGIO — PORTICO BRAMANTESCO.

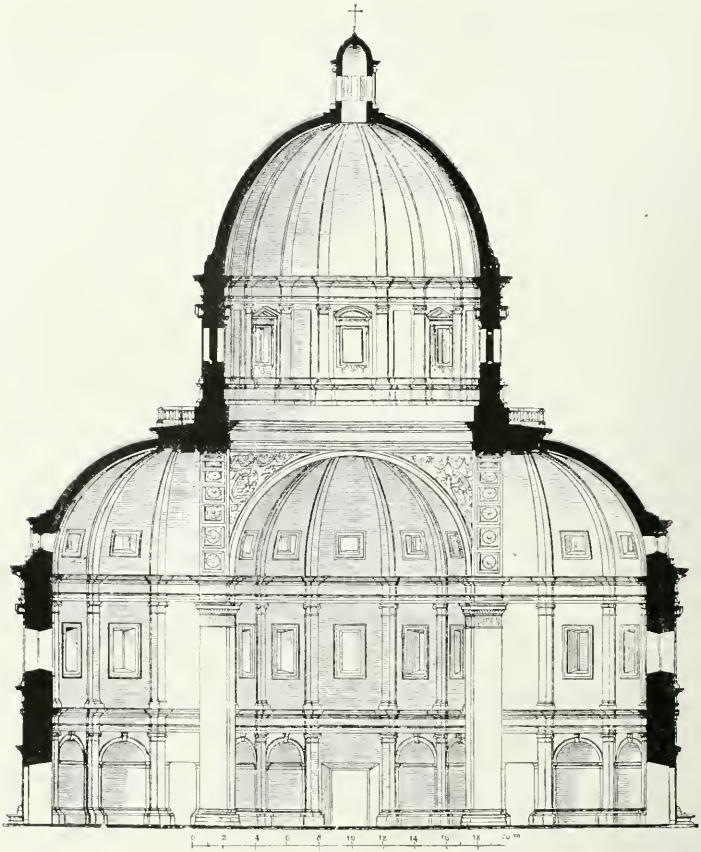

Fig. 216. Madonna della Consolazione in Todi. (Spaccato).

ideali dell'antichità, rimanevano privilegio di una piccola ed eletta schiera di persone. È innegabile che il Cinquecento ebbe un'arte aulica, in contrasto con l'arte popolare, e che in ciò stette il germe della sua decadenza. Come la Rinascenza italiana finì nel godimento di ogni splendidezza e in futili virtuosità, così l'ideale di un'arte, troppo lontana dalla schietta e pura verità, si smarrì nel formalismo, soprattutto in Roma dove mancò il forte sostrato popolare, e dove tutto si appoggiò al papato, istituzione assai meno nazionale che europea e universale.

Infatti l'arte romana ha brevissima fioritura: allarghiamone pure i confini, dal pontificato di Sisto IV (1471) alla presa e al terribile sacco di Roma, opera delle

Fig. 217. ROMA: S. PIETRO IN MONTORIO — TEMPIETTO DEL BRAMANTE.

Fig. 218. Roma: Cortile del Palazzo Farnese.
(Portico e primo piano - 1530-1546 - d'Antonio da Sangallo il Giovine; secondo piano - 1547-1564 - di Michelangelo).

truppe assoldate da Carlo di Borbone (1527), e l'arte romana durerà poco più di un mezzo secolo. La scorza era l'antica, ma mancava la polpa: apparenza senza sostanza. Che se l'arte italiana si rialza sul finire del XVI secolo, e ferve anche in Roma una bella attività artistica, ciò è per merito dell'Alta Italia, dove l'arte provinciale, più ristretta, è più tenace, appunto perchè non si stacca mai dalla madre terra. È là, dove più a lungo fiorisce il Rinascimento, ed è là che l'arte dell'Italia centrale corre a rinfrancarsi nei suoi momenti difficili.

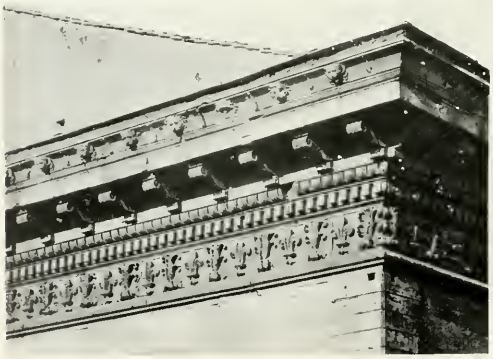

Fig. 219. Roma: Particolare del cornicione del Palazzo Farnese di Michelangelo e del Vignola.

Fig. 220. ROMA: PALAZZO FARNESE.
(Architettato intorno al 1530 da Antonio da Sangallo il Giovine, col cornicione — 1547 — di Michelangelo e del Vignola e la finestra principale di Michelangelo — 1550 — esclusa la balaustrata aggiunta da Antonio Cioolla sulla metà del sec. XIX).

Fig. 221. Roma: Farnesina.

È molto facile smarrirsi nel gran numero di eminenti personalità che affollano il secolo; nè si possono sempre distinguere, tra i vari elementi in opposizione, i tratti comuni a tutti. L'arte ascende al vertice trionfale per una così ripida salita, che gli occhi della mente la seguono attoniti e il giudizio difficilmente si conserva sereno.

1.° — L'ARCHITETTURA.

Carattere dell'Architettura del Rinascimento. — Nelle forme architettoniche costruttive, il passaggio fra lo stile quattrocentesco e quello del maturo Rinascimento avviene in modo tranquillo e quasi senza interruzione. Non si tratta di sconvolgere le norme costruttive tradizionali, nè di aumentare il numero delle parti. Neppur si crea un tipo propriamente nuovo, che già alla seconda metà del Quattrocento vediamo nelle medaglie e nei fondi delle pitture gli edifici centrali a cupola, nei quali il Cinquecento ha realizzato il suo più alto ideale architettonico. Diremo poi che nella tecnica della costruzione si nota un regresso. I migliori artisti, disegnando i piani degli edifizi, lasciavano la cura della solidità ai costruttori dipendenti, nè d'altro si occupavano che della bellezza della linea e dell'insieme.

Quest'ultima qualità contraddisce le opere d'arte del tardo Rinascimento.

È l'armonia che gli artisti cercano di raggiungere nel loro edificio, con una acutezza nuova. E la raggiungono studiando anzitutto la proporzione delle masse, la divisione delle superfici, tentando di chiaramente conformare ogni particolare al

tutto. Il Cinquecento trascura la ricchezza decorativa, l'ausilio del colore, i molteplici aggraziati ornamenti. E l'arte classica (per esempio, il teatro di Marcello) non è studiata solo nei particolari, ma anche nella successione delle parti, e nei loro rapporti con l'insieme; i membri dell'edificio sono in minor numero, ma sono più fortemente disegnati, con profili più vigorosi. Insieme alla maggiore semplicità delle forme appare l'ordine dorico e, insieme alla ricerca del maggior effetto, l'amore dei contrasti.

L'architetto interrompe le pareti con nicchie, contorna le finestre e le porte con pilastri, colonne e timpani, gli spigoli dei muri rinforza con pietre quadrate, alle larghe facciate conferisce varietà con corpi avanzati. Anche qui i rapporti fra le varie parti sono oggetto di studio speciale, l'effetto dell'opera è cercato nell'armonia delle masse e le singole parti isolate sono sempre grandiosamente eseguite, senza che sia trascurata la preoccupazione pel complesso. Nelle dimensioni si cerca sempre più la grandiosità, la forza, e ciò, soprattutto, verso la fine del gran Rinascimento che coincide press'a poco con la fine del Cinquecento.

Bramante. — A questo periodo del Rinascimento va legato il nome di Donato d'Angelo, o, come vien chiamato nella storia dell'arte, Bramante, alla cui opera svoltasi nel Quattrocento, in Lombardia, già brevemente accennammo. Nato a Fermignano, non lungi da Urbino, intorno al 1444, egli dapprima

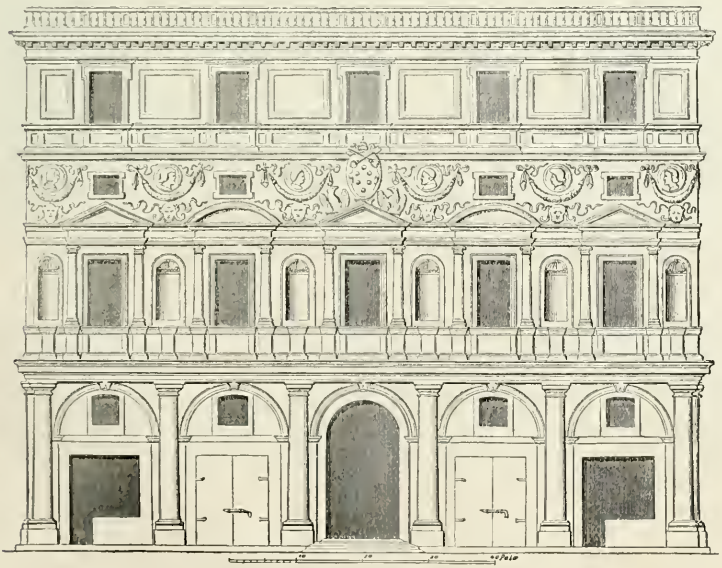

Fig. 222. Roma: Palazzo Branconio dall'Aquila demolito intorno al 1660.

salì e rimase in Urbino; poi passò in Lombardia e non venne a stabilirsi in Roma che nel 1499 quando già era anziano, ed a Roma morì nel 1514. Non si hanno notizie intorno alla sua giovinezza; solo possiamo arguire ch'egli s'iniziò nell'arte, mentre in Urbino ferveva una grande attività artistica, e che non gli rimase sconosciuto Leon Battista Alberti che a Rimini aveva nella metà del secolo trasformato l'esterno del tempio malatestiano. Allo stesso modo ammetteremo che l'aver accostato Leonardo da Vinci, durante i lunghi anni della sua vita milanese, dovette guidarlo o raffermarlo nei suoi piani e nelle sue vedute artistiche. Anche Leonardo, infatti,

Fig. 223. Roma: Palazzo Spada.

si occupò di architettura e cercò assiduamente il modo di risolvere le più belle questioni in tema di pianta centrale a cupola. D'altra parte il Bramante era anche pittore. Sebbene dei suoi dipinti poco ci sia rimasto, possiamo tuttavia giudicarlo, quanto ad originalità e potenza d'invenzione, emulo di Pier della Francesca, e, quanto al senso della bellezza, affine a Melozzo da Forlì, maestri, entrambi, ch'ei dovette vedere in Urbino, e l'ultimo anche a Loreto. Recentemente la Pinacoteca di Brera si è arricchita di considerevoli frammenti di affreschi del Bramante, provenienti dall'antica casa Panigarola. In nicchie leggiadramente ornate si vedono figure e mezze figure sommamente espressive: alcuni uomini d'arme (tav. IV), un cantore, un oratore, Eraclito e Democrito. C'è in esse e nell'Argo del Cassello di Milano

BRAMANTE: L'UOMO DALL'ALABARDA (AFFRESCO).

Milano, Brera.

e nel Cristo alla colonna, dalla Badia di Chiaravalle ora passato a Brera, un fare largo e nobile, nel quale si sente la famigliarità con Leonardo, ma anche qualcosa che rivela l'intento decorativo. Comunque, bastano questi saggi per assegnare a lui, architetto, un posto onorevole fra i pittori, subito dopo i maggiori frescanti del Quattrocento.

Oggi la critica, rispetto alle architetture del Bramante, traversa un laborioso e difficile momento. Gli toglie l'abside e la cupola di S. Maria delle Grazie, che si

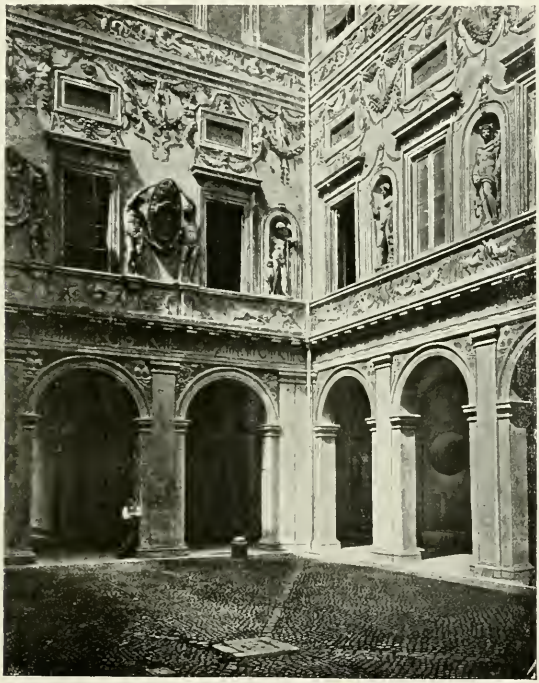

Fig. 224. Roma: Cortile del Palazzo Spada.

designava come uno de' suoi lavori preferiti, per serbargli, in Milano, la Canonica di S. Ambrogio (fig. 215) e la chiesa di S. Satiro con la prospettiva del coro e la sagrestia (fig. 33). Ma queste cose, del resto, bastano a dar saggio di quell'arte tutta sua di ottenere effetti grandiosi con minimi mezzi, con quei suoi purissimi profili e con quella sua dote di coordinare ogni particolare all'insieme, tutte cose che fanno parere le sue creazioni, più che risultato di un calcolo, frutto di un finissimo senso dell'armonia. Del pari, tra i monumenti che esistono in Roma, la Cancelleria (fig. 212), con inclusa la chiesa di S. Lorenzo in Damaso, si considerava

fino a poco fa come la prima opera romana del Bramante: ma le ultime ricerche hanno provato che cinque anni prima della venuta del Bramante a Roma, era già compiuta, così che piano ed esecuzione appartengono ad altri; il piano, forse, ad Andrea Breno, l'esecuzione ad Antonio Montecavallo. Il pianterreno è in semplice rustico, il piano principale ha una più ricca architettura (parapetti, pilastri, fregi e cornicioni), gli specchi tra le finestre dei piani superiori sono rianimati da due pilastri. Con la varietà delle sue forme e la fine gradazione degli specchi e delle aperture nelle pareti, la facciata pare un felice ampliamento di quella del palazzo Rucellai (fig. 40). Nè di minor effetto è l'architettura del cortile, che taluni insistono a credere del Bramante, con due porticati, uno sul-

Fig. 225. Mantova: Atrio del Palazzo del Te.

l'altro, che reggono un piano superiore ed hanno le colonne doriche certamente tolte a un edificio classico (fig. 213). Più probabile opera del Bramante è il compimento del Palazzo Vaticano; ma la parte migliore, cioè quella intorno al cortile posteriore e al giardino, in parte non fu eseguita, in parte fu distrutta. Nè molto più fortunato fu il Bramante col piano di S. Pietro, giacchè noi conosciamo quei suoi progetti solo nei disegni che se ne conservano in Firenze, non essendo possibile nell'edifizio, quale oggi esiste, discernere la parte che spetta a lui. Così, non ci rimane di indiscusso e d'intatto che il chiostro di S. Maria della Pace (1500) (fig. 214), l'abside di S. Maria del Popolo (1509) e il piccolo tempio dorico rotondo (1502), nel cortile di S. Pietro in Montorio (fig. 217). Che operasse anche a Loreto è sicuro. Anzi, fra

Fig. 226. PESARO: PALAZZO DEL GOVERNO.

Fig. 227. FIRENZE: PALAZZO PANDOLFINI.

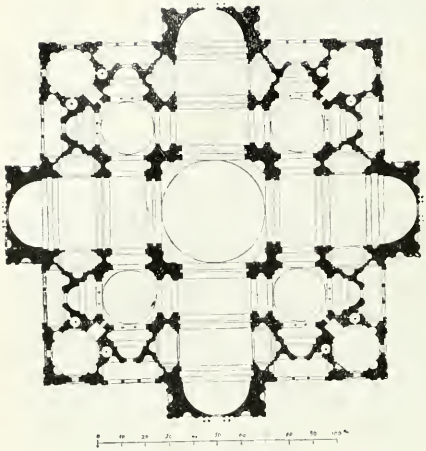

Fig. 228. Pianta di S. Pietro, del Bramante.

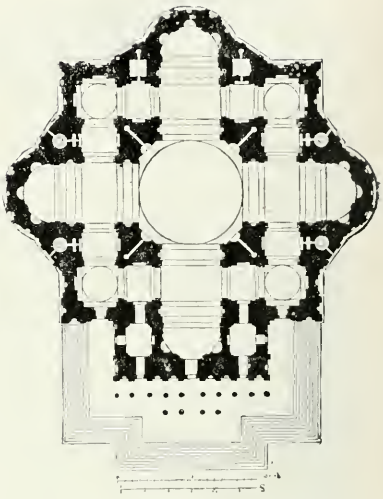

Fig. 229. Pianta di S. Pietro, di Michelangelo.

i molti lavori, fatti là con la scorta de' suoi progetti, è da notar pure il magnifico rivestimento marmoreo della casa della Vergine, che si narra portata da Nazareth. Riesce di grande interesse il paragonarlo col tempietto del chiostro di S. Pietro in

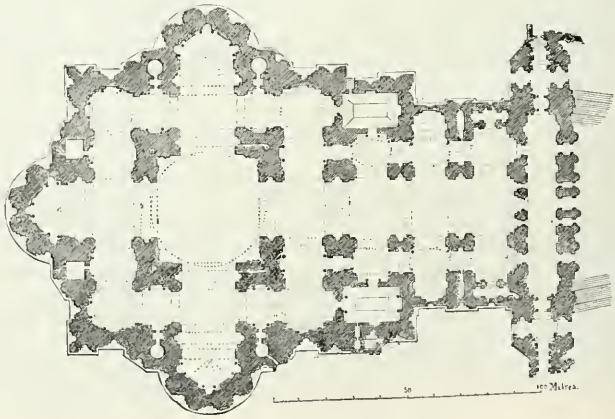

Fig. 230. Pianta attuale di S. Pietro.

Montorio, per vedere in che modo il Bramante si servì dell'elemento classico, tanto per ottenere il suo effetto col mezzo semplicissimo delle buone proporzioni, come pel modo di decorar riccamente. Pur essendo esiguo il numero degli edifici che il Bramante ci ha lasciato, il posto che egli occupa come spirito e come insegnamento è straordinario. Così la chiesa della Consolazione a Todi (fig. 216), costruita da Cola di Matteuccio da Caprarola e da Gabriele di Giovanni da Como, fra il 1508 e il 1524,

Fig. 231. Roma: Chiesa di S. Pietro, secondo il progetto di Michelangelo.

è nel suo insieme un bellissimo esempio di stile bramantesco. Il tamburo e la cupola, di minor pregio artistico, sono posteriori (1607).

Antonio da Sangallo il Giovine. — Accanto al Bramante fiorisce in Roma una magnifica schiera di artisti. Le grandi imprese edilizie di Giulio II e di Leone X richiamano a Roma numerosi architetti: vengono da Verona il vecchio fra' Giocondo e da Firenze Giuliano da Sangallo già ricordato.

Il nipote di quest'ultimo, Antonio da Sangallo detto il Giovine (1484-1546), lavora senza tregua non solo a palazzi e a chiese, ma anche a fortificazioni. La sua

Fig. 232. ROMA: BASILICA DI S. PIETRO — LA CUPOLA, DI MICHELANGELO.

Fig. 233. FIRENZE: S. LORENZO — SAGRESTIA NUOVA.

Fig. 234. ROMA: PALAZZO DEL MUSEO CAPITOLINO.

rinomanza si collega anzitutto al Palazzo Farnese (fig. 220) che alla sua morte Michelangelo condusse a termine. Di Michelangelo e del Vignola è il cornicione (fig. 219), di cui si fece prima la prova in legno, e l'ordine superiore del cortile che nei due ordini inferiori, dovuti al Sangallo, imita il teatro di Marcello (fig. 218).

Baldassarre Peruzzi di Siena (1481-1537) ha il suo posto presso il Bramante. A lui si attribuiscono molti edifici senesi. Sappiamo dal Vasari che per incarico di

Fig. 235. Roma: Chiesa di S. Maria degli Angeli.

Agostino Chigi egli costruì in Roma nel 1509 una villa sul Tevere, la *Farnesina*, per la quale c'è chi fece il nome di Raffaello, sostenendo questa opinione con ragioni di stile. Il villino (fig. 221), col corpo centrale e le due ali avanzate, non ha che poche sale e poche loggie: e modesto come il numero e la vastità dei locali è anche l'ornamento esterno. Malgrado ciò, anzi forse per ciò, è difficile trovare un edificio che meglio risponda al suo fine, e meglio si riveli luogo di dimora nobilmente piacevole. Il palazzo *Massimo dalle Colonne* è famoso per l'abilità con cui fu utilizzato lo spazio angusto e tutto angoli, e per l'effetto pittoresco del cortile interno. Esso è l'ultima opera del Peruzzi, la cui attività giunse fin nell'Alta Italia, a Bologna e sopratutto a Carpi, dove sotto la signoria del conte Alberto Pio si svolse una fervida vita artistica.

Raffaello. — Della giovine generazione derivata dal Bramante il primo è Raffaello, suo compatriota e successore nell'opera di San Pietro. Ma il destino non si mostrò benigno a' suoi palazzi: del Palazzo *Branconio dell'Aquila*, distrutto sotto Alessandro VII per far largo al colonnato del Bernini, non rimase che il disegno (fig. 222), e quello *Vidoni Caffarelli* ha perduto, con le fabbriche aggiunte, la sua forma originale. Nondimeno Raffaello ha diritto ad un posto nella storia dell'architettura, e il Bramante stesso dal letto di morte lo raccomandò al papa come suo vero erede. E come tale egli ci appare non solo nella piccola chiesa a

Fig. 236. Firenze: Palazzo degli Uffizi.

cupola di *S. Eligio degli Orefici*, di cui fece la pianta nel 1509, e nella *Cappella Chigi* in S. Maria del Popolo, altro edificio a cupola su pianta quadrata, ma anche nei fondi architettonici dei quadri e degli affreschi. Egli nella sua produzione segue attentamente il Bramante, senza aggiungervi nulla di personale; ma è qui che noi possiamo meglio intravedere quale fosse l'ideale caro al Bramante e a' suoi seguaci. Per le chiese l'ideale è la pianta centrale a cupola, possibilmente più libera e armonica nella sua membratura di quanto fosse prima. Pei palazzi, i tipi sono due. In uno è curata soprattutto la decorazione della facciata, i muri sono abbelliti da ghirlande a festoni, da statue nelle nicchie, tutte cose che prendono il posto della tradizionale facciata a colori, così conforme allo spirito monumentale del Rinascimento. Oltre al palazzo dell'Aquila, abbiamo un buon esempio di tale

indirizzo nel palazzo *Spada* (fig. 223 e 224) architettato forse da Girolamo da Carpi (1501-1556), poi decorato da Giulio Mazzoni. L'altro è più semplice e severo. Il pianterreno, tuttora rustico o finto rustico, ha una più ricca membratura; nel piano superiore le semicolonne prendono il posto dei pilastri; le finestre si aprono tra due colonne o due pilastri, con l'architrave sormontato da un timpano angolare o curvilineo. Quando le facciate sono intonacate, le bugne orlano almeno gli spigoli. In generale durano la ricerca dell'armonia nelle proporzioni e l'effetto degradante dei vari piani. Il primo esempio di coronamento delle finestre sostenuto da pilastri l'abbiamo nel palazzo dei

Fig. 237. Roma: Palazzo Caetani, architettato dall'Ammannati.

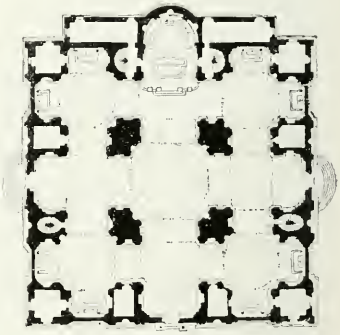

Fig. 238. Genova: Pianta di S. Maria di Carignano.

duchi di Urbino a Pesaro, di Luciano da Laurana, cominciato nel 1465 (fig. 226). Quanto grandiosa e schietta sia tale costruzione, quanto abilmente la larga fascia intermedia mascheri la disuguaglianza tra il numero delle arcate e quello dei finestroni, non è chi non veda! Luciano da Laurana fu il maestro del Bramante, ed uno dei precursori del Rinascimento, come l'Alberti. Anche nel palazzo *Pandolfini* a Firenze, eseguito (solo in parte) su progetto di Raffaello (verso il 1520), prevale l'architettura delle finestre in grazia delle grandiose proporzioni e delle forti sporgenze. Scostandosi dalle abitudini fiorentine, il pianterreno è costruito allo stesso modo dei piani superiori (fig. 227).

Giulio Romano. — Anche il migliore fra gli scolari di Raffaello, Giulio Romano, lavorò d'architettura. Conforme a un progetto del suo maestro egli cominciò

a Roma per il cardinale Giulio de' Medici la Villa Madama, che, compiuta, sarebbe stata il modello di una residenza estiva, destinata ad albergare molta gente. Porticati ad arco, con nicchie ai lati, terrazze, cortili, tutto è vasto, ma esteso più in larghezza che in altezza. Una leggiadra decorazione accresce giocondità all'edifizio, che

Fig. 239. Genova: Chiesa di S. Maria di Carignano.

ascende sul pendìo di Monte Mario utilizzando ingegnosamente il terreno. A Mantova dove Giulio Romano dimorò usualmente dal 1524 sino alla morte avvenuta nel 1546, egli fuori della città costruì il palazzo del Te (Tejeto) in stile rustico, con un magnifico vestibolo aperto sul giardino (fig. 225), e costruì la chiesa, a tre navate con la cupola ottagonale al disopra del coro, di S. Benedetto a Polirone.

Michelangelo. — Con piena libertà di spirito intraprese Michelangelo a la-

vorar d'architettura negli ultimi anni di sua vita. Egli non aveva avuto educazione d'architetto, più di Raffaello e di Giulio Romano. Nelle sue prime opere architettoniche non ebbe campo di dimostrare tutte le sue qualità. Per la facciata (non eseguita) di San Lorenzo a Firenze progettò più che altro una magnifica cornice architettonica a sostegno di statue e bassorilievi; e nella sagrestia nuova della stessa chiesa (fig. 233) si tenne alle linee date alla vecchia dal Brunellesco. In molte delle opere romane (dal 1534), come gli edifici Capitolini (fig. 234), il compimento del palazzo Farnese, l'edicola di Castel S. Angelo, Porta Pia, la chiesa di S. Maria degli Angeli inserta in una sala delle Terme Diocleziane (fig. 235), appare evidente che il suo forte era su tutto la disposizione, la saldezza dei rapporti, la fermezza delle dimensioni, l'inventare e il comporre infine. Il suo gusto, in altre parole, era tutto pel grandioso e pel potente, e le forme e le parti dovevano, anche a spese della loro singola bellezza, contribuire all'abbagliante effetto dell'insieme.

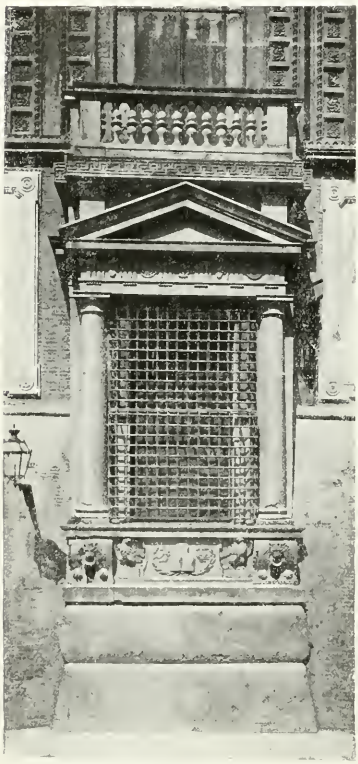

Fig. 240. Bologna: Finestra nel Palazzo Comunale, architettata dall'Alessi.

Ma la sua vera produzione architettonica s'affermò quand'egli, settantenne, nel 1546, fu chiamato all'ufficio di architetto di S. Pietro.

Già nel XV secolo, sotto il pontificato di Nicolò V, si era fatto il progetto di un rinnovamento dell'antica basilica, cominciato col rifacimento del coro, per opera di Bernardo Rossellino e continuato, molto lentamente, sotto Paolo II, con la direzione di Giuliano da Sangallo. L'opera poi fu e rimase interrotta, finchè Giulio II nel 1506 la riprese. Il Bramante disegnò una serie di progetti, tra i quali uno a pianta centrale in forma di croce greca, coi bracci arrotondati e una potente cupola centrale (fig. 228), che basta ad assicurargli oggi ancora la più profonda ammirazione. Infatti tale tipo di chiesa, a cui il Rinascimento tendeva fin dall'inizio, parve portare l'architettura all'altezza dell'arte classica.

Piante simili il Bramante aveva visto ed eseguito egli stesso, in Lombardia. Eppure sembra che questo progetto non venisse accettato senza proteste, sebbene il Bramante cominciasse il lavoro con l'innalzare i quattro piloni della cupola. La

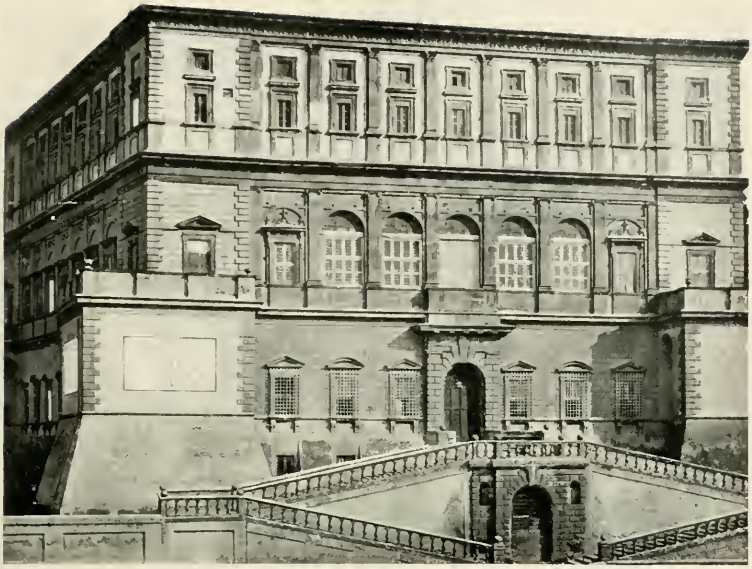

Fig. 241. CAPRAROLA: PROSPETTO DEL PALAZZO FARNESE.

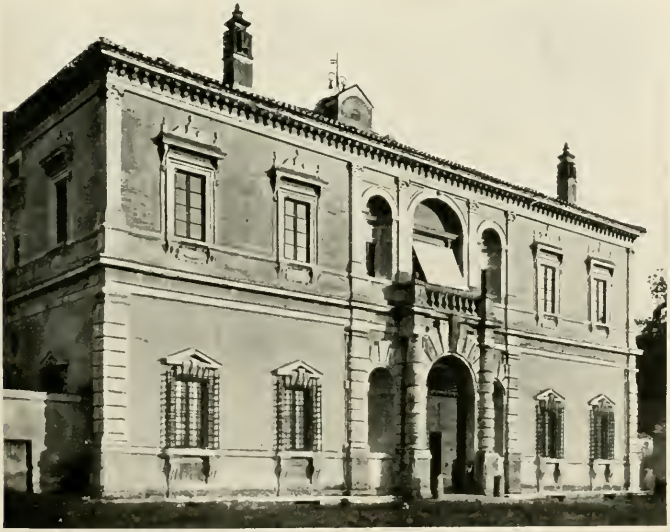

Fig. 242. ROMA: VILLA DI GIULIO III.

Fig. 243. Roma: Facciata della Chiesa del Gesù, di Giovanni Tristani da Ferrara.

tradizione dell'edificio a croce latina era ancora troppo forte; onde non è meraviglia che si tentasse di sostituire questo tipo a quello proposto dal Bramante. E così resta facile a darsi ragione del tentennare degli architetti successivi tra i due tipi. Di Raffaello, successo al Bramante, è rimasto un progetto, in cui la cupola (alla quale si attennero tutti gli architetti) è preceduta da una lunga navata. A lui furono dati per cooperatori Giuliano da Sangallo e

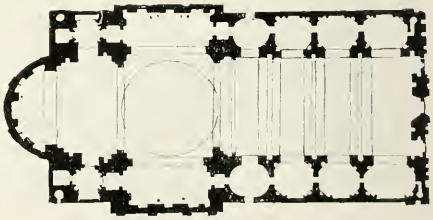

Fig. 244. Roma: Pianta della Chiesa del Gesù, del Vignola.

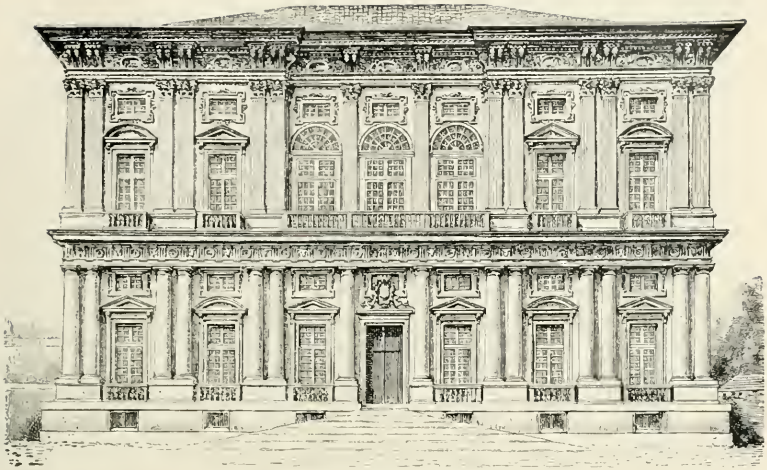

Fig. 245. SAMPIERDARENA: VILLA SCASSI (IMPERIALI).

Fig. 246. GENOVA: PALAZZO SAULI.

Fig. 247. GENOVA: PALAZZO IMPERIALI — ATRIO.

Fig. 248. MILANO: PALAZZO MARINO — CORTILE.

fra' Giocondo. Ma poi, morto il primo (1516), morto Raffaello (1520) e partito fra' Giocondo, nei giorni torbidi che Roma attraversò dopo la morte di Leone X, l'edificio rimase interrotto, e nulla si fece nemmeno del progetto di Baldassarre Peruzzi tornato alla croce greca. Solo nel 1536 furono ripresi alacremente i lavori sotto la direzione di Antonio da Sangallo. Infine Michelangelo, entrato alla morte del Sangallo, ritornò al progetto del Bramante, togliendone le parti accessorie, rendendo tutto più semplice, più grande, più definito (fig. 229). Davanti al braccio anteriore della croce egli ideò un portico a frontone sostenuto da quattro colonne e armonizzò tutte le

Fig. 249. Bologna: Archiginnasio.

parti dell'edificio alla cupola (fig. 231), ch'egli vide compiuta sino a tutto il tamburo, prima di morire. Sul tamburo dalle colonne accoppiate si eleva poi sublime la cupola sormontata dalla lanterna (fig. 232). A Michelangelo appartiene anche l'esterno della parte posteriore della chiesa, e parzialmente la decorazione interna sotto la cupola (i pilastri, le nicchie ecc.).

Quarant'anni dopo la sua morte (1605), per opera di Carlo Maderna, il braccio anteriore della chiesa fu, con grande svantaggio ottico della cupola, allungato; e l'edificio, ricondotto alla forma di croce latina, divenne quale lo vediamo oggi (figura 230). L'occhio del critico trova molto a ridire sulla decorazione della facciata e dell'interno e, in ispecie, sul rivestimento marmoreo dei pilastri, compiuto da Lo-

renzo Bernini dopo la morte del Maderna (1629), ma è innegabile che il complesso rimane di una indescrivibile grandiosità, e che, per quanto la facciata guasta, compensa il colonnato maraviglioso, opera dello stesso Bernini.

La forma definitiva, che ebbe S. Pietro, benchè non riuscisse in tutto soddisfacente, esercitò una grande influenza sulle fantasie degli artisti che vennero di poi. Si vede nella predilezione per gli edifizi a cupola, nell'abbandono delle navate traverse e di un alto campanile, nel predominio che prendono le singole parti sull'insieme. Quanto più si ammira la chiesa di S. Pietro, tanto più alto si onora Michelangelo, l'autore principale del monumento. Senza aver fondato una vera scuola architettonica, egli ebbe un seguito grande d'artisti che si sentirono legati a lui e l'imitarono, ammirandolo come un dio. Ma la natura singolare di Michelangelo, che dell'antichità fece uno studio puramente razionale, per desumerne alcune regole, non poteva dare frutti vitali. Infatti negli architetti posteriori a lui si è offesi troppo spesso da qualche cosa di calcolato, di freddo, che tende solo all'effetto, talora con un'asprezza esagerata. Però Giorgio Vasari aretino (1511-1547), celebre storico degli artisti italiani, Bartolomeo Ammannati (1511-1592) anche scultore, Galeazzo Alessi di Perugia (1512-1572), rappresentanti maggiori di quella nuova tendenza, fecero anche nobili cose. Del Vasari è bella la fabbrica degli Uffizi in Firenze (fig. 236), dell'Ammannati il palazzo Caetani (fig. 237) e il Collegio Romano in Roma, dell'Alessi le aggiunte al Palazzo Pubblico di Bologna (fig. 240), il palazzo Marino oggi del Municipio in Milano (fig. 248), la villa Scassi a Sampierdarena (fig. 245), il palazzo Sauli a Genova (fig. 246) e la chiesa di S. Maria di Carignano, pure a Genova, che si accosta più di tutte al piano michelangiolesco di S. Pietro (fig. 239), e la cui pianta (fig. 238) ha figura di croce greca inclusa in un quadrato, e le cui cupolette minori non appaiono come satelliti della grande cupola, ma fanno piuttosto l'ufficio di lanterne.

Fig. 250. Bologna: Palazzo Malvezzi-Campeggi.

I TEORICI — Il VIGNOLA, il SERLIO ecc. — Ben diversamente importante che l'Alessi per l'influenza che ebbe sul nuovo indirizzo architettonico fu Giacomo Barozzi (1507-1573) chiamato più comunemente, dal nome della sua patria, il Vignola. La sua regola di cinque ordini di colonne e i libri d'architettura del suo contemporaneo Sebastiano Serlio (1475-1552) di Bologna furono per lungo tempo le fonti principali a cui attinsero le loro conoscenze teoriche gli architetti europei. Ma il Vignola, pur onorando come tutti i suoi contemporanei l'antico Vitruvio, era ben lungi dall'essere un arido teorico vitruviano; e basta per convincersene guardare i suoi tre capolavori: il *Palazzo di Caprarola* presso Viterbo, la *Villa di Papa Giulio III* fuori Porta del Popolo e la *Chiesa del Gesù* in Roma. Egli è un artista versatile, di vigorosa fantasia, che, cercando di liberarsi dalla dispotica influenza michelangiolesca, crea opere originali. Nella Villa Giulia (fig. 242) egli diresse soprattutto l'esecuzione: il committente stesso e vari collaboratori (fra cui il Vasari e l'Ammannati) concorsero al completamento dell'edificio ancora per intero ideato nello spirito del buon Rinascimento. Nel palazzo di Caprarola (fig. 241) egli si provò e riuscì felicemente a rivestir delle forme proprie al Rinascimento una forma poderosa di castello. L'edificio pentagonale, mascherato da bastioni, ha nel suo centro un cortile circolare chiuso da arcate. La membratura architettonica del cortile, la leggiadra decorazione delle stanze, mostrano come il principesco abitatore volesse menar qui vita non solo sicura, ma lieta e sfarzosa. Ma l'opera principale del Vignola (1568) fu il progetto per la chiesa dei Gesuiti (fig. 244). La chiesa a una sola navata, già frequente pel passato, aveva incontrato gran favore presso gli studiosi d'arte antica. Leon Battista Alberti quando disegna la chiesa di S. Andrea a Mantova ritorna per primo all'antico modello. Ora lo stesso sentimento religioso, che tende a forme di culto più impressionanti, più sensuali, favorisce questo indirizzo. Così avviene nell'architettura quel che era avvenuto in generale nella civiltà italiana dalla metà del secolo in poi; mentre nelle idee fondamentali il Medio Evo continua a signoreggiare, il formalismo classico afferma i suoi diritti nella decorazione esterna. Il nuovo tipo di chiesa si avvicina, con l'accentuarsi della navata maggiore, alla chiesa medioevale, e abbandona l'ideale del

Fig. 251. Bologna: Palazzo dell'Università.

Rinascimento puro, la pianta a cupola centrale. La cupola soppravvive come parte ornamentale e vien collocata all'estremità della navata maggiore. Altri caratteri sono distintivi del nuovo stile architettonico. Le navate laterali si immiseriscono nelle cappelle per concentrar tutto l'effetto nell'ampia e alta navata centrale con vôlta a botte, alla quale segue il maestoso vano della cupola. Le finestre aperte nella vôlta rappresentano le cosidette « orecchie ». Le chiese senza campanile hanno forma più definita e raccolta. La decorazione, simile a quella di una sala fastosa, fa una grande impressione. Tutti i mezzi sono usati e fusi per colpire i sensi con po-

Fig. 252. Milano: Cortile del Palazzo Arcivescovile.

tenza irresistibile; la magnificenza delle cerimonie all'altare, la predicazione, il canto, la musica, tutto è maggiormente gustato, perchè, in tali chiese foggiate a sala, si comincia a dare la dovuta importanza agli effetti acustici.

Giacomo della Porta (1520?-1604), successore di Michelangelo nella fabbrica di S. Pietro, fece alla chiesa del Gesù, che nella pianta e nella figura è opera del Vignola, la cupola, diversa da quella da lui progettata. Nemmeno è del Vignola la facciata (fig. 243) opera del ferrarese Giovanni Tristani e punto di partenza per lo svolgimento architettonico successivo. Essa è a due piani, con membratura di pilastri e di colonne. La incorona un frontone e l'abbelliscono le nicchie e gli specchi alle pareti. Ma porte e finestre non hanno più alcun carattere chiesastico e sembrano piuttosto appartenere a uno dei soliti palazzi. Un gran numero di chiese, soprat-

tutto fra quelle che appartengono ai Gesuiti, ripete il tipo creato dal Vignola, al quale egli, seguendo le norme di Vitruvio, oltre alle forme e alle membrature, aveva dato salda regola e proporzioni fisse, in contrasto con lo stile barocco, che, per opera del Maderna, e poi per opera del Bernini e del Borromini, dominò tutto il secolo XVII.

Fig. 253. Bologna: Cortile del Palazzo dell'Università.

Alta Italia e Genova. — In confronto di Roma, le città toscane passano in seconda linea. La capitale italiana era loro troppo vicina, per permettere ad esse uno svolgimento artistico indipendente. Non così nell'Alta Italia dove regna anche nel Cinquecento una viva attività artistica, per la quale l'accogliere le idee dominanti non significava abbandono d'ogni carattere speciale e locale. Le due grandi città di mare della costa adriatica e mediterranea, Venezia e Genova, avevano molto scapitato in potenza politica, ma la decadenza non fu così precipitosa da estinguere ogni

potenza di vita, come a Firenze e a Siena. Al contrario, la ricchezza accumulata dal commercio nel corso dei secoli, offre ora più che mai i mezzi di condurre vita piacevole, e invita i ricchi a edificare splendide dimore La maggior parte dei palazzi genovesi, che il Rubens ammira tanto da non disdegnare la fatica di riprodurli in disegni diligentissimi, sorse nel secolo XVI. La magnificenza degli scaloni, la bel-

Fig. 254. Padova: Torre dell'Orologio nel Palazzo del Capitano.

lezza degli effetti prospettici, l'arte di trar partito dalle angustie del terreno appaiono pregi insigni di questi edifizi. Galeazzo Alessi (pag. 230) col bergamasco Giovanni Battista Castello (1500-1570?) sono i maggiori tra gli architetti che diedero a Genova il diritto di chiamarsi « la Superba ». L'educazione architettonica romana dell'Alessi si vede nei particolari, nelle colonne doriche binate, nei timpani alle finestre ecc. (fig. 240, 245, 246 e 248). Ma se, vagando per le strade, si passa, ad

Fig. 255. Verona: Palazzo Bevilacqua.

esempio, per via Garibaldi che deve all'Alessi le sue maggiori bellezze, si vede nell'insieme qualcosa di proprio a Genova, un carattere particolare ad essa, un'architettura che splendidamente armonizza con l'ambiente. Le strette vie, il terreno in salita impediscono alle facciate di svolgersi nel senso monumentale, sia limitando l'architettura esterna, sia costringendo a concentrar la ricerca e la ricchezza nella membratura interna. Appena varcata la soglia, l'ampio scalone che si presenta ai vostri occhi, con le varie prospettive che forma, dà subito una impressione di grandiosità (fig. 247). Galeazzo Alessi lavorò pure per Milano (Palazzo Marino) e per Bologna (fig. 240), dove fiorivano ragguardevoli architetti come Antonio Terribilia († 1568) autore di parecchi palazzi fra i quali l'Archiginnasio (fig. 249), Andrea Marchesi detto il Formigine (chiesa di S. Bartolomeo, palazzi Malvezzi-Campeggi-fig. 250 - e Fantuzzi) e Bartolomeo Triachini che fece il cortile del palazzo Poggi oggi dell'Università (fig. 253) la cui facciata (fig. 251) si deve a Pellegrino Tibaldi o Pellegrini pittore ed architetto (1527-1597) occupato da san Carlo Borromeo, a Milano, nei lavori dell'Arcivescovado (Cortile, fig. 252) e del Duomo, nonchè nel suo palazzo a Pavia, poi chiamato in Spagna da Filippo II per le decorazioni dell'Escuriale.

Venezia — Jacopo Sansovino. — Anche l'architettura di Venezia, pur serbando un suo tipo richiesto dalle condizioni locali, è costretta a cambiare lo stile. La città delle lagune non è infatti esclusa dal movimento architettonico del resto

d'Italia, come non ne è esclusa la terraferma veneta. Nelle opere di Gianmaria Falconetto (1458-1534) a Padova (fig. 254) e in quelle di Michele Sammicheli a Verona (1484-1559) si sente in qualche particolare un accenno allo stile bramantesco.

L'influenza locale si rivela anzitutto nella predilezione pei porticati aperti al pianterreno, e per le grandi finestre ad arco nei piani superiori. Anche la personalità artistica nell'Alta Italia si esplica più liberamente. La forma e il modo, coi quali il Sammicheli usa lo stile rustico nei suoi palazzi veronesi, *Bevilacqua* (fig. 255) e *Ca-*

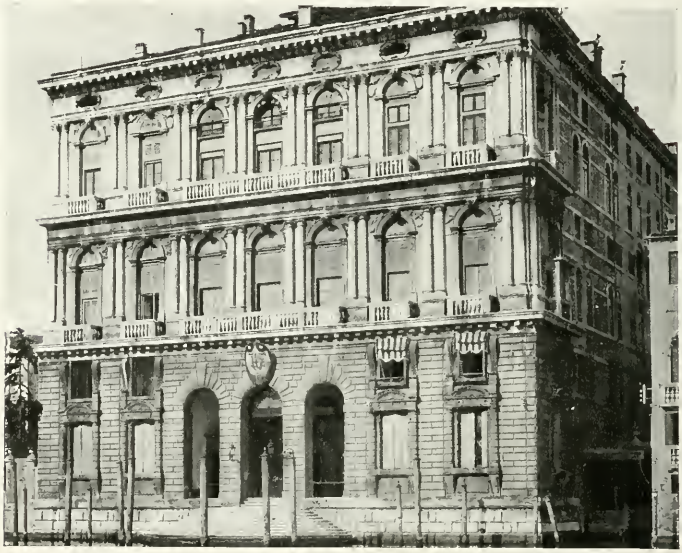

Fig. 256. Venezia: Palazzo Cornaro a S. Maurizio sul Canal Grande, ora Prefettura.

nossa, ricordano quei progetti di fortezze e di porte di città, oggetto di studio degli artisti veronesi e veneziani, ai quali la fantasia suggeriva forme un po' grevi e massicce. Lo stesso Jacopo Tatti detto il Sansovino (1486-1570), che solo in età avanzata si recò da Roma e da Firenze a Venezia (1527), dove raggiunse gran fama, non può sottrarsi interamente alle influenze veneziane. Con la chiesa di S. Salvatore, in costruzione dal 1506 al 1530 circa, finisce l'antico stile lombardesco; seguono immediatamente le chiese del Sansovino con le loro cupole e le loro vôlte a botte. Ma egli non deve tanto la sua fama alle chiese quanto ai palazzi Cornaro (oggi Prefettura, fig. 256), Manin oggi Banca d'Italia, della Zecca (fig. 258) e agli edifici della Piazzetta di S. Marco. La loggetta del campanile rovinata insieme con questo nel 1902 e, con questo, ricostrutta dieci anni dopo (fig. 259), puro edificio decorativo, pur non avendo alcuna pretesa monumentale, ha la più grande importanza, perchè mostra

quale indirizzo ornamentale si fosse introdotto in Venezia, e in che modo il Sansovino sapesse trasformare l'arco trionfale romano con la sua trabeazione e col suo attico.

Anche la Biblioteca (fig. 257) deve la sua maggior bellezza all'ornamento plastico, in cui era maestro, alle figure nei peducci dell'arco, al ricco fregio ed alla balaustrata popolata di statue (motivo usato prima dal Sammicheli nel palazzo Canossa). Essa consiste in un doppio porticato che nelle semi-colonne e nel cornicione

Fig. 257. Venezia: Particolari della Libreria del Sansovino.

rivela la buona scuola romana. Nell'insieme, essa è una delle ultime creazioni del Rinascimento. La membratura architettonica, le proporzioni hanno tale una salda unità, che il minimo mutamento distruggerebbe l'effetto complessivo. Ma ciò non intese Vincenzo Scamozzi (1562-1616) — grandioso costruttore di palazzi (fig. 261), noto pure per aver trapiantato il Rinascimento italiano in Germania — quando nelle *Procuratie Nuove* (fig. 260) ripetè la Biblioteca del Sansovino aggiungendovi un piano, e alterando così, per molto, l'effetto e l'armonia delle parti.

Palladio. — Il Sansovino portò a Venezia le forme architettoniche classiche, ma solo Andrea Palladio di Vicenza (1508-1580) riuscì ad imporle con le sue opere. I contemporanei lo paragonarono a Vitruvio, e infatti egli fu un dotto dell'architettura, e seppe, come nessun altro, indagare con alto intelletto nelle rovine del mondo romano, senza però che la dottrina e il senso critico ottenebrassero la maravigliosa forza creatrice della sua fantasia. Concetti antichi egli svolse nel Teatro Olimpico di Vicenza (fig. 262) che è una ricostruzione di scena romana, e nel *Chiostro della Carità* a Venezia (incompleto) dove tentò di far rivivere, nelle stesse sue membrature, la vita classica. Le sue ville e i suoi palazzi, in Vicenza e nei dintorni, e le sue chiese di Venezia sono ancora opere di quel Rinascimento che cercava i suoi effetti nella semplice grandiosità delle proporzioni. Si distinguono da quelle degli architetti romani soprattutto nell'uso delle colonne e delle semi-colonne, come parti essenziali di ogni edificio, e per la tendenza agli effetti monumentali, che egli, nella distribuzione dei locali, per esempio, anteponeva anche alla comodità, quasicchè gli edifici fossero fatti per semidei piuttosto che per semplici mortali.

Tra essi uno dei più rinomati è la Rotonda presso Vicenza, un edificio centrale, su alto stilobate, con un porticato jonico, a timpano sporgente ai quattro lati. Nei numerosi palazzi vicentini che portano il suo nome, noi possiamo apprendere le sue norme, tolte ai classici. L'unità della facciata non deve essere interrotta da molti piani, o almeno questi debbono essere dissimulati. Quindi tratta il pianterreno (rustico) come uno zoccolo; modera il significato dei cornicioni orizzontali e dà maggior

Fig. 258. Venezia: La Zecca, oggi Biblioteca.

Fig. 259. Venezia: Loggetta del Sansovino.

importanza alle colonne e ai pilastri che spesso hanno l'altezza di due e sino di tre piani (palazzo Valmarana). Ben s'indovina quale effetto dovessero produrre quegli edifizi monumentali che non rispondevano a uno speciale bisogno. A ragione la cosidetta *Basilica*, con la quale egli avvolse e coprì una sala medioevale, è considerata come il suo capolavoro (fig. 263). L'aperto porticato ad archi, a due piani, circonda l'antica fabbrica. La disposizione somiglia a quella della *Biblioteca* del Sansovino che già vedemmo a Venezia, ma è più ariosa e con la trabeazione più evidente. Le semicolonne che sporgono e quelle binate a sostegno degli archi sono doriche nel pian terreno e joniche nel piano superiore, e ciò costituisce la sola differenza tra i due porticati, giacchè il Palladio dava al porticato inferiore le stesse dimensioni, la stessa membratura del superiore, e otteneva il suo effetto nella semplice ripetizione dello stesso motivo, non diversamente dal retore che, col ripetere una esclamazione, la rende più efficace.

Anche nelle chiese il Palladio mette la stessa intenzione monumentale. Si vedano a Venezia il suo S. Giorgio Maggiore (rifacimento, eseguito nel 1560, di un edifizio più antico), S. Francesco della Vigna (soltanto la facciata) e il Redentore. La pianta della chiesa del Redentore (1577) si attiene ancora ai tipi del XVI secolo. La navata ha la vôlta a tutto sesto e strette cappelle ai lati, un vano coperto di

un'alta cupola sostituisce il transetto, tra il braccio maggiore e il coro. Storicamente più importante è la facciata. Sotto l'influenza dei concetti classici, il Palladio diede a questa parete la forma puramente decorativa di un portico chiuso col suo timpano, fece salire colonne e pilastri dallo zoccolo su su fino alla trabeazione superiore. Mentre, fino allora, le facciate erano fatte a più ordini di colonne o pilastri sovrapposti uno all'altro, e, soprattutto nella parte di mezzo, qualche aggiunta messa in senso orizzontale (grandi portali, finestre) raffigurava i diversi piani, qui si afferma col Palladio la norma di abbandonare tutte le membrature intermedie orizzontali, per un solo ordine di colonne, necessariamente più massiccie e potenti, che portano il timpano. Anche se questo concetto palladiano non entra senza discussione nella nuova architettura chiesastica, guadagna però favore in un'ampia cerchia, e le facciate a un ordine di colonne sorgono accanto alle altre d'origine romana, ed hanno l'approvazione soprattutto dei teorici. La fama del Palladio crebbe ancora dopo la sua morte e il soprannome di Figlio degli Dei, che al figlio di povera gente, andata da Padova a Vicenza, fu posto da uno de' suoi ammiratori, non gli fu conteso dalla posterità; egli rimane sempre il rappresentante della probità architettonica, e quando gli artisti, stanchi della pompa e del lusso frenetico dell'arte edilizia del XVII o del XVIII secolo, sentono il bisogno di riposarsi, cercano e trovano la loro via nella grandiosità semplice e calma dello stile del Palladio, ai Tedeschi particolarmente caro, grazie al suo alto ammiratore, il Goethe.

La decorazione nell'architettura del Rinascimento. — Nella bellezza dei rapporti e nell'armonia delle masse, si fa a ragione consistere il merito principale dell'architettura del Rinascimento. Il biasimo, poi, che spesso si muove allo

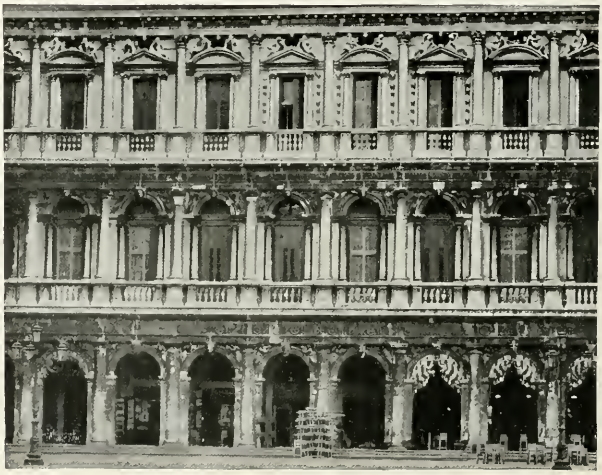

Fig. 260. Venezia: Procuratie Nuove.

stile del Rinascimento, di una certa fredda compostezza, dipende dal fatto che non si tien conto della ricca e vivace decorazione, in gran parte scomparsa, che nelle opere d'allora non era affatto indifferente al lusso, ma che nella maggior parte dei casi formava il completamento necessario delle forme edilizie. Le nicchie nelle facciate, soprattutto nel tardo Rinascimento, sono fatte per accogliere statue, e di statue erano incoronate le balaustre sui cornicioni, e di rilievi erano ornati i fregi. Queste opere plastiche spesso non hanno valore artistico, ma se mancano, la creazione architettonica appare nuda, anzi incompleta.

Fig. 261. Vicenza: Palazzo Bonin, già Thiene.

L'ornamento plastico degli specchi nelle facciate assai spesso è indipendente dal pittorico. La pittura entra in uso più rapidamente in quei paesi dove il materiale di costruzione è umile e rozzo, e quindi meno atto a prender forma artistica. Così nei paesi del mattone, ossia nell'Alta Italia, è più diffusa la pittura delle facciate. Dalle figure isolate si passa all'intera dipintura dell'esterno; la parete è trattata come un fondo generale e quindi coperta in tutta la sua superficie di figure. Talora la decorazione pittorica rimane inclusa nella membratura architettonica. Le pitture policrome o monocrome o in chiaro-scuro erano ugualmente favorite. Nell'I-

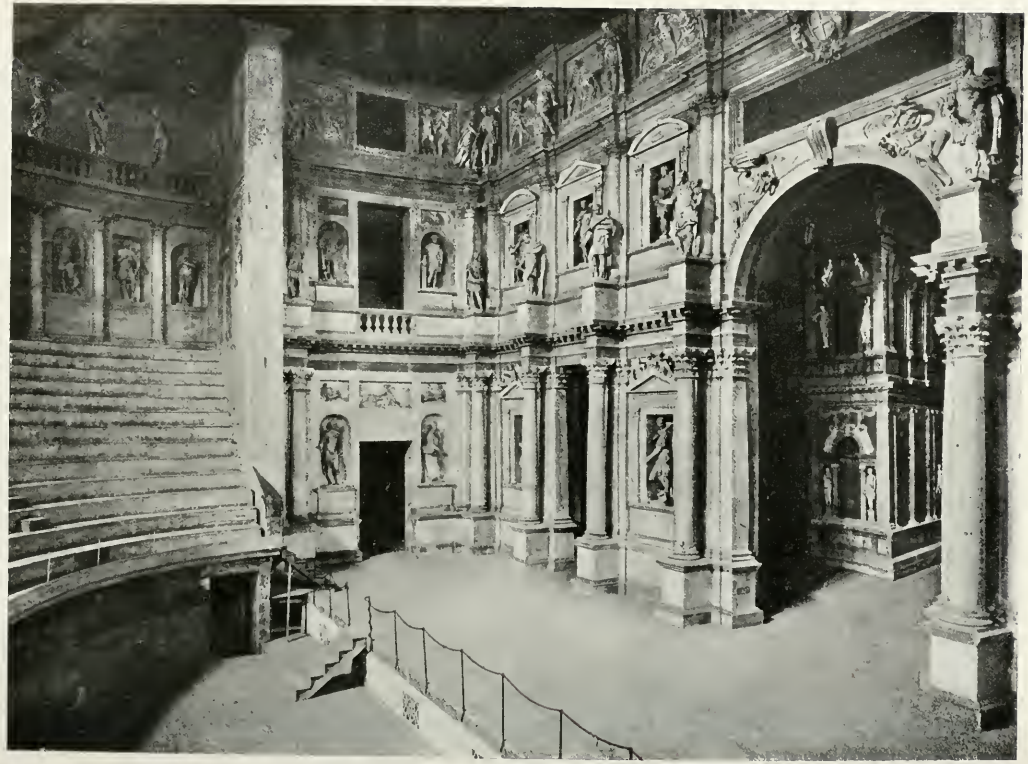

Fig. 262. VICENZA: INTERNO DEL TEATRO OLIMPICO.

Fig. 263. VICENZA: BASILICA PALLADIANA O PALAZZO DELLA RAGIONE.

talia centrale e a Roma appare una diversa forma di decorazione pittorica delle facciate. Le muraglie sono coperte di un doppio intonaco, nero di sotto e bianco di sopra, e il disegno vi è praticato raschiando o grattando, in modo che appare nero su fondo chiaro, e può dalla semplice imitazione dei mattoni quadri (fig. 264) arrivare sino alla decorazione di un quadro a soggetto storico o mitologico. Questa pittura a graffito, nella quale si distinsero particolarmente Polidoro da Caravaggio († 1543) e Maturino Fiorentino († c. 1528) e che dà alla decorazione un' apparenza plastica che l'accosta al bassorilievo, trovò facile e rapida fortuna nell'ambiente romano, così appassionato per lo stile plastico e per tutto ciò che sapeva di classico.

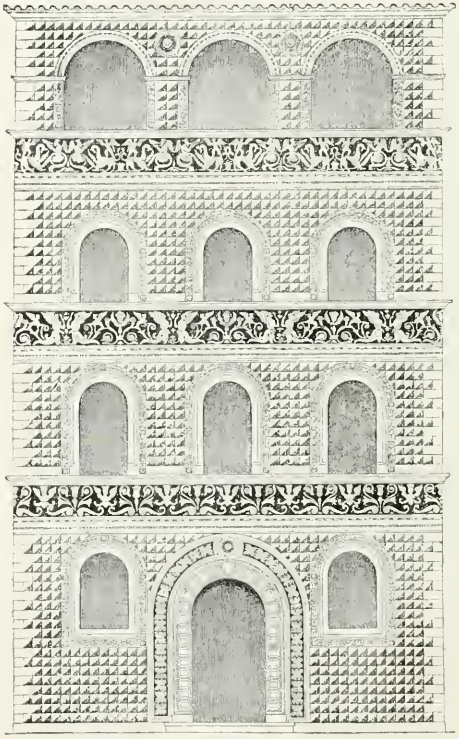

Fig. 264. Facciata fiorentina a graffito.

Assai di rado gli occhi possono oggi deliziarsi nei resti di una facciata dipinta. Troppo fu distrutto dal tempo e dalle generazioni più tarde, nemiche del colore. Solo con la fantasia noi possiamo richiamare in vita la bellezza di quelle lunghe vie fiancheggiate da facciate dipinte. Quel carattere festoso, gaio, che dànno ora alle strade i tappeti distesi o le stoffe, nelle grandi solennità, davano allora durevolmente le decorazioni predilette alla gente del Rinascimento.

Molte cose abbiamo ancora che ci provano la ricchezza della decorazione interna. Anche qui vale la regola che la decorazione non solo anima e ravviva l'architettura, ma la completa. In molte fabbriche, come palazzi di campagna ecc., l'architetto si contenta sino di preparare l'opera all'artista decoratore e dar le linee fondamentali che l'artista riempirà.

Il Rinascimento, con l'accentuare la decorazione a colori nei locali interni, non fece che seguire l'esempio del Medio Evo. Infatti in Italia, riguardando indietro per secoli e secoli, si trova sempre la decorazione a colori dominare all'interno degli edifici. Basti accennare agli affreschi delle case romane e degli ipogei etruschi, alle

Fig. 265. SIENA: LIBRERIA PICCOLOMINI — PARTICOLARE DELLA VOLTA.

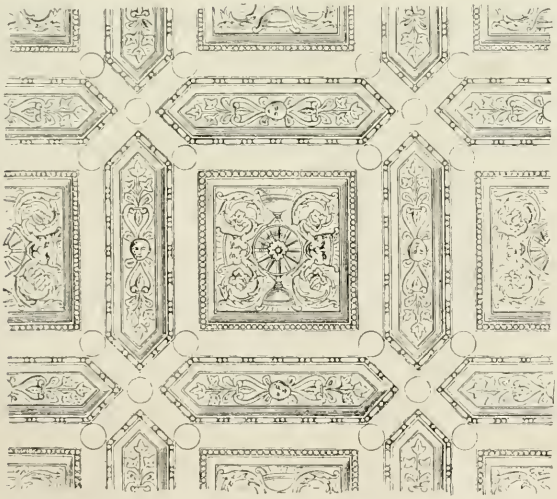

Fig. 266. SOFFITTO DEL SERLIO.

incrostazioni marmoree e ai musaici nelle chiese bizantine, agli edifici normanni in Sicilia, alle travate dipinte delle chiese romaniche (S. Fermo e S. Zeno a Verona, S. Miniato presso Firenze ecc.) e alla trattazione policromica dei costoloni e delle vele nelle vôlte decorate da Giotto e dai giotteschi, per mostrare quanto antica e generale fosse questa consuetudine. Il Rinascimento non solo ne accetta l'eredità, ma anche la arricchisce di nuovi elementi. Ed è veramente con vivo interesse che, guardando lo svolgimento della decorazione nel sec. XV e nel XVI, si ammira il modo col quale il senso decorativo si va armonizzando col monumentale, seguendone lo

Fig. 267. Senigallia: Palazzo Baviera — Stucchi di Federico Brandani.

stile, senza allontanarsi dalla naturalezza nè venir meno al culto dell'arte classica, e facendo nello stesso tempo la giusta parte alla ispirazione che deriva dalla freschezza e dalla vivacità della vita che circonda l'artista. Assai spesso lo studio attento delle decorazioni, nelle quali l'artista si esplica con maggior libertà, fa meglio comprendere l'essenza e i fini del Rinascimento, che non quello fatto sui grandiosi e semplici monumenti spesso dovuti a influenze esteriori e fortuite.

La decorazione pittorica delle pareti fu da principio affidata ad artisti buoni e sperimentati. I pittori a fresco di solito assumevano anche la decorazione delle parti adiacenti al loro quadro, e dipingevano i pilastri, che scompartivano gli affreschi, lo zoccolo e il fregio. Inoltre, quando lavoravano al soffitto, coprivano di pitture anche le nervature architettoniche (nelle vôlte i costoloni). Modelli di tale specie sono

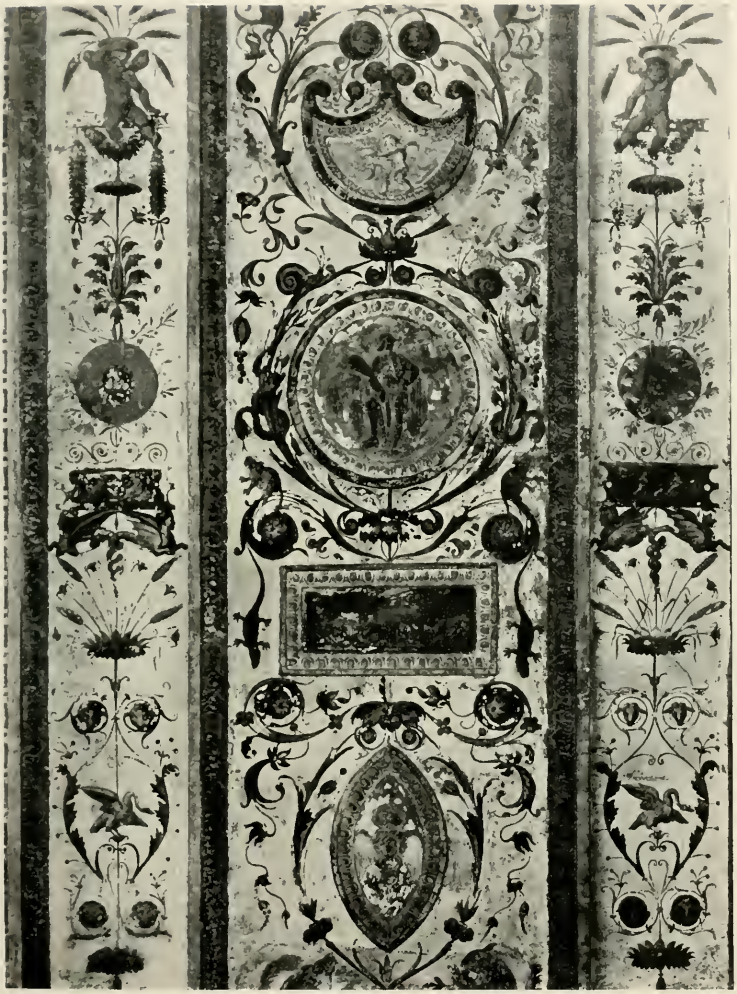

Fig. 268. ROMA: PALAZZO VATICANO — LOGGIE DI RAFFAELLO, PARTICOLARE DEGLI ORNATI NEI PILASTRI

gli affreschi del Mantegna, e quelli della scuola umbra (fig. 265). Le vele sono ornate di medaglioni legati insieme da cordelle, e lungo i costoloni corrono festoni di fiori e di frutta. Quando allo scorcio del XV secolo risorgono i grotteschi, la decorazione dei muri e delle vôlte prende un altro carattere. Nei palazzi, nelle ville e nei bagni romani, che giacevano sepolti sotto le macerie, i pittori e gli scul-

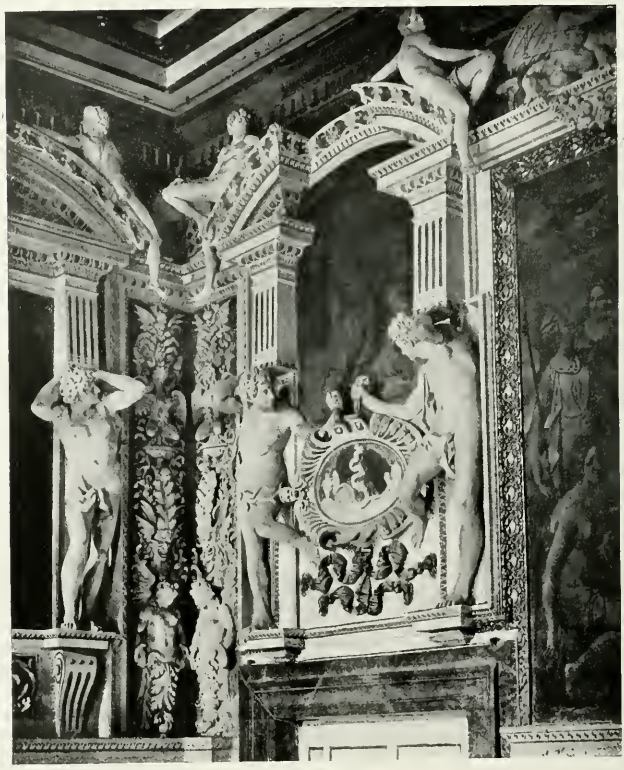

Fig. 269. Roma: Palazzo Spada — Particolare.

tori andando a frugare come in grotte (di qui il nome di grotteschi) trovarono una serie di nuovi modelli ornamentali e ne rimasero affascinati. Era tutto un leggiadro giuoco di lievi motivi architettonici; di fusti sottili sostituiti alle colonne, di ghirlande messe al posto delle travi, di studi vaghissimi, di cartelle sostenute da viticci e circondate di fiori, di genietti, d'animali scherzanti tra le foglie. Quel giocondo e audace svariare con le forme in cui non sai se più ammirar la sapiente distribuzione

dello spazio o la lussureggiante fantasia, corrispondeva perfettamente alle aspirazioni del Rinascimento. In esso, tra la libera imitazione dei motivi classici, vedi farsi strada, mercè il grande uso della fauna e della flora, un fresco senso di verità. La decorazione a colori lascia poi qualche volta il posto agli stucchi di rilievo, che più tardi rimarranno bianchi o solo si animeranno di qualche profilo dorato.

Tale varia profusione di ornamenti pittorici e plastici rimane però sempre sottomessa alle linee architettoniche, e non toglie chiarezza alle singole parti dell'edi-

Fig. 270. Genova: Palazzo Doria — Parte del soffitto della loggia.

ficio. Ed è appunto questo spontaneo e disinvolto adattamento al fondo architettonico, sempre evidente attraverso la decorazione, che distingue lo stile ornamentale del puro Rinascimento dalle opere dello stesso genere più tarde.

Gli ornatisti della scuola raffaellesca. — Il Pintoricchio fu uno dei primi ad usare i grotteschi nelle pitture delle vôlte (Appartamento Borgia in Vaticano e Libreria del Duomo di Siena, fig. 265); ma è con la scuola di Raffaello che il nuovo stile raggiunse la perfezione. Le Loggie Vaticane, eseguite da Giovanni da Udine sotto la direzione di Raffaello, hanno ormai perduto lo splendore delle tinte, ma il disegno basta a dare un'idea dell'infinita ricchezza dei motivi ornamentali, che scaturiva, senza alcuna apparente fatica, da quelle inesauribili fantasie (fig. 268). Anche nei motivi fondamentali della decorazione delle vôlte c'è una grande

varietà. Ora sono edifici a colonne, ora ombrelle e ventagli, ora i classici cassettoni. Questi ultimi anzi vennero usati a preferenza, perchè con l'aiuto dello stucco essi offrivano maniera di scompartire variamente la superficie. Piuttosto schematico è il soffitto a cassettoni del Serlio (fig. 266) che in questa forma trovò frequente applicazione anche fuori d'Italia. Senza paragone più ricca è la decorazione delle vôlte in istucco di cui si hanno moltissimi saggi, fra i quali mirabili quelli del palazzo Spada in Roma, dovuti a Giulio Mazzoni (fig. 269), e del palazzo Baviera in Senigallia, dovuti all'urbinate Federico Brandani (fig. 267). Giulio Romano portò la decorazione romana a Mantova (pag. 222) e Perin del Vaga (1499-1547) a Genova, dando bel saggio dell'arte sua soprattutto nel palazzo Doria (fig. 270 e tav. V). Non eccessiva, nè grama, questa decorazione che si limita a pochi toni di colore e rimane nelle sue linee sempre trasparente e chiara, produce una deliziosa e durevole impressione in chi guarda. Al vedere queste opere d'arte si respira liberamente, quasi che destassero nell'anima pensieri giocondi e sentimenti dolci. La composta armonia, che è il tratto caratteristico del Rinascimento, appare evidente così nei grandi edifici sacri e pubblici, come nei più modesti luoghi destinati alle gioie intime della vita.

DECORAZIONI MURALI NEL PALAZZO DORIA A GENOVA.

Da un acquerello di Paolo Schuster.

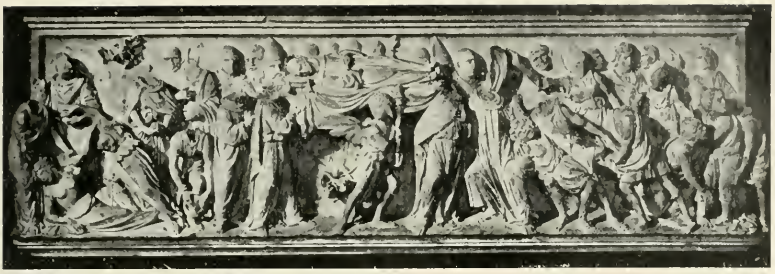

Fig. 271. Benedetto da Rovezzano: Miracolo di san Giovanni Gualberto. Firenze, Museo Nazionale.

2.º — SCOLTURA E PITTURA NELL'ITALIA CENTRALE AL PRINCIPIO DEL 1500

Nel 1489 si pone in Firenze la prima pietra del palazzo Strozzi; nel 1495 circa a Roma si compie la facciata del palazzo della Cancelleria. Quasi nello stesso tempo sorgono due opere, delle quali una è ancora ideata secondo lo spirito dell'antica costruzione in pietra, toscana, mentre l'altra rivela, per prima, la completa fioritura dell'alto Rinascimento. Con ciò è definito il posto che storicamente Firenze occupa nell' architettura del Rinascimento. Anche se avrà qualche artista seguace del nuovo stile, come il Cronaca e Baccio d'Agnolo (1462-1543) — quest' ultimo specialmente nei piccoli palazzi (palazzo Bartolini-Salimbeni) — non sarà mai la patria dell'alto Rinascimento. Il vero campo d'azione, dove questo si svolgerà completamente, sarà Roma.

Ma ben altrimenti avviene per la scoltura e per la pittura. Qui è Firenze che può vantarsi d'aver preparato tra le sue mura il nuovo incremento dell'arte, e d'aver serbato tutti i singoli elementi, mercè i quali i grandi artisti del Cinquecento condussero l'arte alla completa unità.

È Firenze la grande officina dove essi, nei giovani anni, esercitarono le loro forze e ricevettero i vari impulsi. Si dovrà quindi abbracciar con l'occhio la vita artistica fiorentina e toscana alla fine del secolo, prima di intraprendere la storia dei grandi eroi dell'arte italiana. Nel campo della scoltura e più ancora in quello della pittura, già vediamo nel Quattrocento avvenimenti importanti che in molti punti sembrano annunciare l'opera creatrice di una nuova generazione.

Caratteri della scoltura del Rinascimento. — Nelle opere di scoltura del secolo XV quello che ci affascina è la freschezza della vita che vibra in esse, e insieme quegli incantevoli tratti di ingenuità che non mancano quasi mai. L'arte aveva allora allora scoperto la natura, ed è con ardore che gli scultori si mettono a copiarla; la spiano avidi in tutti i suoi moti e cercano di avvicinarsi alla verità con una gioia quasi impetuosa. La ingenua naturalezza della rappresentazione, benchè spesso aspra e sconnessa, dà alla scoltura del primo Rinascimento dure-

vole valore; e soprattutto, in un tempo d'arte fredda e riflessiva, le dà l'importanza di un modello desiderato. La giovane generazione, che salì in alto nei primi anni del 1500, non se ne accontentò e cercò ogni mezzo, proseguendo in quell'indirizzo, di condurre l'arte alla perfezione. La scultura del 400 è per lo più decorativa, e, legata com'è all'architettura, si sente imbarazzata anche dal dover imitare i motivi pittorici, per es. nei vestiti. La natura poteva essere vista più in grande, le forme copiate potevano diventar più potenti e più semplici ad un tempo. Dagli antichi non si era ancora tratto tutto ciò che si poteva trarre; ma le statue si avvicinavano sempre più ai loro modelli. Oramai l'elemento idealistico prendeva il sopravvento e decideva della scelta dei soggetti e della loro concezione. La scultura scioglie i lacci che la legavano all'architettura e all'arte decorativa, e conquista la sua indi-

Fig. 272. Alfonso Lombardi: Cristo risorto (gruppo in marmo). Bologna, S. Petronio.

pendenza. Come le dimensioni delle opere crescono fino a divenir colossali, così si eleva anche la potenza delle forme. Ed ecco comparire il pericolo (che diventerà troppo presto un difetto inevitabile) di vedere la presuntuosa nullità al posto della potenza, l'arbitrio soggettivo dell'artista al posto della vita vera, piena di carattere, impressionante. I contatti col popolo diventano più fiacchi, e più frequenti i rapporti con gli aristocratici e intransigenti conoscitori d'arte.

Scultori fiorentini del periodo di transizione — Firenze ci presenta per la prima una serie di artisti, appartenenti a un periodo di transizione, che cominciano con opere nello stile antico, e che introducono nelle opere, create secondo la nuova maniera, tratti particolari all'antica. Tali Andrea Ferrucci da Fiesole (1465-1526; fig. 273), Benedetto da Rovezzano (1474-1556; fig. 271) e Baccio da Montelupo (1469-1535; fig. 274) padre di Raffaello da Montelupo (1505-1567) fedele alle formule di Michelangelo. Il principale tra gli scultori di questo ciclo è

Giovanni Francesco Rustici (1474-1554). L'unica grande opera che di lui rimane è il gruppo di bronzo sulla porta nord del Battistero di Firenze, rappresentante san Giovanni che predica tra due ascoltatori (un Fariseo e un Levita; fig. 275 e 276). La potente e caratteristica espressione delle figure e la modellatura delle vesti dimostrano che egli appartiene già all'arte nuova, e che si propone qualche fine oltre alla semplice ed esatta fedeltà al vero. Specialmente la figura di san Giovanni ci dimostra in modo evidente quanto stretti fossero i rapporti tra lui e Leonardo, dei quali abbiamo notizia dal Vasari.

Fig. 273. Andrea Ferrucci: Dossale d'altare. Fiesole, Duomo.

Andrea Sansovino. — Completamente nello spirito cinquentesco è Andrea Contucci da Monte Sansavino (1460-1529) che si vuole cresciuto alla scuola del fonditore Antonio del Pollaiuolo, mentre più probabilmente fu educato nella bottega del Cronaca. Egli lavorò qualche tempo (circa 1492-1500) in Portogallo; poi, subito dopo il suo ritorno in patria, nel 1502, creò il suo capolavoro, il Battesimo di Gesù sopra la porta orientale del Battistero (fig. 277). Sono due statue colossali alle quali diede l'ultima mano Vincenzo Danti perugino (1530-1576). Il nudo nella figura di Gesù e il disegno della veste del Battista sono perfetti; il contrasto dell'espressione e del carattere fra le due figure ambedue semplici, piene di dignità, grandiose, è di un effetto potente. Da Firenze, Andrea passò a Roma (1504), dove scolpì i monumenti dei cardinali Sforza e Della Rovere pel coro della

Fig. 274. BACCIO DA MONTELUPO: S. GIOVANNI EV.
FIRENZE, CHIESA D'OR' S. MICHELE.

Fig. 275. G. F. RUSTICI: FARISEO.
FIRENZE, BATTISTERO.

Fig. 276. G. F. RUSTICI: LEVITA.
FIRENZE, BATTISTERO.

chiesa di S. Maria del Popolo (fig. 278). In questa opera non si dipartì dalla forma tradizionale delle nicchie, ma la perfezionò con una ricchissima decorazione. Alla figura del morto alquanto sollevato, nel modo etrusco, con la testa appoggiata alla mano, egli diede movimento, e alle statue allegoriche, soprattutto nei vestimenti, una linea che sente della regolarità classica.

Per incarico di un Protonotario tedesco, Giovanni Coricius, Andrea scolpì nel

Fig. 277. Andrea Sansovino: Il Battesimo di Gesù. Firenze, Battistero.

1512 il gruppo della Madonna con sant'Anna nella chiesa romana di S. Agostino. La struttura delle statue è raccolta; il volto della Madonna raggia di mistica bellezza, ma forse l'effetto è diminuito dal troppo vivo contrasto tra il viso giovanile di Maria e quello rugoso della vecchia Anna, contrasto che ha dell'artifizio.

Gli ultimi anni di Andrea Sansovino furono occupati nei lavori della Santa Casa di Loreto, dove, a capo di una numerosa colonia di artisti (Nicolò Pericoli detto il Tribolo e altri) svolse una feconda attività.

Fig. 278. ANDREA SANSOVINO: SEPOLCRO DEL CARD. ASCANIO SFORZA.
ROMA, S. MARIA DEL POPOLO.

Venezia, Jacopo Sansovino. — Il suo allievo Jacopo Tatti di Firenze, dal nome del maestro chiamato Jacopo Sansovino (1486-1560), portò lo stile del Cinquecento a Venezia. Appartengono ai suoi primi anni — che egli visse tra Roma e Firenze — quel *Bacco* del Museo Nazionale di Firenze (fig. 279) tutto vibrante di gioia vivace, pieno di grazia, felicissima riproduzione di un motivo severamente classico, e la statua della Madonna di Sant'Agostino in Roma. Pare che egli lasciasse questa città per le furiose vicende scatenatesi sotto il pontificato di Clemente VII, le quali come furono fatali a Roma, così furono altrove feconde di bene per l'arte, specialmente nell'Alta Italia, dove gli artisti emigrati trovarono nuovo campo alla loro attività.

Il Sansovino andò a Venezia (1527) dove lavorò per più che quarant'anni, e fu consi-

Fig. 279. Sansovino: Bacco. Firenze, Museo Nazionale.

Fig. 280. A. Vittoria: Busto di Lorenzo Cappello. Trento, Museo Civico.

derato, accanto a Tiziano, uno dei principi dell'arte. Come egli vi acquistasse presto cittadinanza e come brillantemente partecipasse alla gioconda vita veneziana, noi vediamo nelle lettere dei suoi contemporanei; ma anche all'arte sua si andò sovrapponendo più d'uno dei caratteri dello spirito veneziano. Solo così possiamo

Fig. 281. Sansovino: S. Antonio rende la vita a un'annegata. Padova, Basilica di S. Antonio.

spiegare quella pienezza di vita che spira dalle sue immagini di Dei, come dai bronzi della Loggetta, e dai molti bassorilievi di soggetto cristiano o pagano nella porta della sacrestia in San Marco. Meglio riusciva nello scolpire le figure lievemente mosse,

Fig. 282. Alfonso Lombardi: Adorazione dei Magi. Bologna, Chiesa di S. Domenico.

che nelle scene appassionate come, in S. Antonio di Padova, la resurrezione di un'annegata per miracolo di sant'Antonio (fig. 281). Opere famose del Sansovino sono le statue colossali di Marte e di Nettuno sulla scala del Palazzo Ducale, che per esse prende il nome di Scala dei Giganti. La Madonna in terracotta, una volta dorata, nell'interno della Loggetta, la statua della Speranza sulla tomba del doge Venier in S. Salvatore, il san Giovannino del fonte battesimale in S. Maria de' Frari ecc.

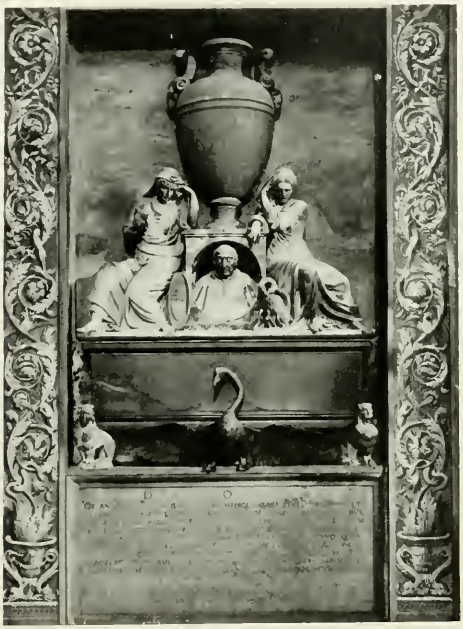

Fig. 283. Prospero Spani: Sepolcro del vescovo Andreasi, in S. Andrea di Mantova.

sono statue deliziose per la soavità dell'espressione. Il Sansovino si giovò di molti aiutanti in parte usciti dalla scuola dei Lombardi, e ciò spiega il diverso valore delle sue opere. Egli ebbe anche scolari e seguaci egregi, tra i quali Girolamo Campagna da Verona (1550-1630?) e Alessandro Vittoria (1524-1608) scultore fecondo che s'impose con una vigorosa personalità in un tempo d'imitazione spesso servile, modellando, oltre che statue e decorazioni ornamentali, busti mirabili per vita (fig. 280).

Bologna, Il Tribolo, Properzia, il Lombardi ecc. — Un posto simile a

quello del Sansovino a Venezia, occupò Nicolò Pericoli detto il Tribolo (1485-1550) a Bologna (fig. 284) dove andò chiamato da Firenze per ornare di bassorilievi una delle porte minori di San Petronio, nelle quali lavorò pure, con diversi altri, Properzia dei Rossi (1490?-1530) femminilmente leggiadra (fig. 284). L'educazione avuta dai due Sansovino, la conoscenza che aveva delle opere di Michelangelo, fecero sì che fosse il Tribolo a portare a Bologna quello stile romano che doveva sostituire la maniera fino allora dominante.

Fig. 284. Assunzione della Vergine, del Tribolo, e Angeli laterali di Properzia de' Rossi. Bologna, S. Petronio. (Le nubi raggianti e gli angeletti furono aggiunti nel sec. XVIII).

La lotta tra le due maniere si vede in alcune opere di Alfonso Lombardi (1497-1537) che si chiamava propriamente Cittadella, detto ferrarese, ma oriundo da Lucca. Nelle statue, per lo più di terracotta e dipinte, egli muove da una concezione pittorica e naturalistica, ma cerca l'effetto dando una struttura più serrata ai gruppi e idealizzando le singole figure. Tra le sue opere più pregevoli sono, in Bologna, i rilievi dello zoccolo dell'Arca di san Domenico (fig. 282), il gruppo della Risurrezione di Cristo in una lunetta della facciata di S. Petronio (fig. 272), e quello della Morte della Madonna nell'Oratorio della Vita. D'altronde in Bologna lavorarono pure i toscani: Zaccaria Zacchi da Volterra (1474-1544) e fra' Giovanni Angiolo da Montorsolo (1507-1563), la cui attività si estese per tutta

Italia, da Genova a Messina (fig. 285). Intanto a Reggio Emilia e a Parma fioriva Prospero Spani detto Clementi, morto assai vecchio nel 1584 e rimasto sempre seguace ragionevole di Michelangelo (fig. 283).

La pittura fiorentina. Fra' Bartolommeo. — Di tre fra i maggiori artisti del Cinquecento (Leonardo, Raffaello e Michelangelo) il primo lavorò più di dieci anni nell'abbozzare la statua equestre del Duca di Milano, Francesco Sforza, della quale parleremo a suo tempo. Anche Raffaello, a quanto dicono i contempo-

Fig. 285. Giovanni Angiolo da Montorsolo: Fontana. Messina.

ranei, si occupò di scoltura, ma di ciò che rimane delle sue opere plastiche (come la statua nuda di Giona con l'altorilievo in bronzo nella cappella Chigi di Santa Maria del Popolo a Roma, e il fanciullo sul delfino nell'*Eremitaggio* di Pietrogrado) egli non fece forse che l'abbozzo; l'esecuzione in un caso è da attribuirsi a Lorenzetto, nell'altro a uno scultore, quasi sconosciuto, Pietro d'Ancona. Invece, nella vita di Michelangelo, la scoltura ha una grande parte. Benchè l'architettura e la pittura lo annoverino tra i loro sommi maestri, pure egli sentiva d'essere soprattutto scultore. Anzi si può affermare che, se avesse seguito il suo desiderio, non si sarebbe mai distolto dalle statue per altri lavori. Nella pittura Raffaello e Michelangelo si contendono il primato, ma nella scoltura Michelangelo diviene esempio e regola assoluta

alle generazioni successive. Michelangelo non è uno di quegli artisti cui la scuola dà la personalità, ma è una di quelle personalità che creano uno stile. D'altronde, quando ben lo si conosca e si seguano le vicende della sua vita, non lo si può immaginare che come scultore. Al contrario non si può intendere Raffaello se si fa astrazione dalla pittura fiorentina a lui anteriore.

Nei primi anni del XVI secolo, dopo la tragica fine del Savonarola, regnando un po' di calma nello Stato, rivive in Firenze l'attività artistica. Par che il nuovo

Fig. 286. Fra' Bartolommeo: Gesu deposto dalla croce. Firenze, Galleria Pitti.

Governo voglia mostrare come non i Medici solamente avessero amore e cura dell'arte. Soprattutto il Palazzo della Signoria si abbellisce di ornamenti di ogni sorta. Alcuni dei vecchi artisti, come il Botticelli e Filippino, sopravvivono anche avanti nel nuovo secolo, e godono di grande considerazione, ma l'influenza da loro esercitata sui contemporanei non è più quella di prima. Oramai era sorta e salita in auge una nuova generazione, la quale, grazie all'indefesso lavoro dei quattrocentisti, si trovava in possesso d'ogni mezzo tecnico, e poteva, su una base più salda, proseguire e progredire. Il primo posto spetta a Fra' Bartolommeo (Bartolommeo della Porta) monaco di San Marco (1475-1517). Uscito dalla bottega di Cosimo Rosselli egli aveva ben presto spezzato i ceppi dello stile tradizio-

nale. Già nell'affresco quasi distrutto di S. Maria Nuova (ora nella R. Galleria degli Uffizi; 1498), che rappresenta il Giudizio Universale con Maria e gli Apostoli, noi intravvediamo una nuova concezione artistica. Gli Apostoli diventano più pensosi, le teste, anche se solo leggermente mosse, rivelano lo stato dell'anima, le vesti cadono in belle e larghe pieghe che mostrano la mano sapiente dell'artista. Si crede che fra' Bartolommeo sia stato il primo ad adoperare il manichino per copiar le vesti. Le prediche del Savonarola che egli seguì con entusiasmo ebbero una forte influenza sull'animo suo, sì che, dopo la morte di lui, egli si richiuse nel chiostro e per alcuni anni (1500-1504) rinunciò al pennello. Assai importante fu poi, per lui, il contatto con Raffaello e con Leonardo. Non si deve però credere che il frate di S. Marco fosse uno che s'aspettasse i consigli da altri, ossia un imitatore; egli sortì da natura una grande ed originale tempra d'artista. Dolce, calmo, raccolto in sè stesso, lavora nel silenzio del chiostro, rifuggendo per indole dal dipingere scene appassionate e patetiche. Anche nel suo ultimo quadro, il Cristo deposto, di Pitti (fig. 286), dove di necessità egli doveva rappresentare tali sentimenti, solo la Maddalena ha una mossa alquanto appassionata. Maria e Giovanni sembrano partecipare alla scena con gravità, in doloroso silenzio; anzi, nello stesso cadavere del Cristo, par che l'aspra verità lasci il posto alla plastica bellezza del nudo. E così l'interpretazione idealistica prende il sopravvento. Pittore sopratutto di quadri a olio e quasi esclusivamente per altari, fra' Bartolommeo, non poteva brillare per vaste composizioni. Eppure i suoi quadri di cavalletto rivelano anche un senso sviluppatissimo dello spazio e l'amore pei gruppi ben definiti e raccolti in un bell'armonico insieme. Inoltre egli sapeva fondere e intelligentemente moderare la dura simmetria in modo che le figure esprimessero grazia e libertà di movenze. Il nuovo stile è superiore all'antico appunto per questo architettare la composizione con l'atteggiamento apparentemente spontaneo delle figure: per es. nella Presentazione al tempio della Galleria di Vienna (opera degli ultimi anni del nostro artista) le tre figure di Simeone, Maria e Giuseppe, formano il saldo fondo architettonico della composizione; ma le teste lievemente inclinate, e le due donne introdotte a sinistra, tolgono ad essa ogni durezza, ogni rigidezza, e dànno all'opera un profumo di freschezza e di verità.

Nei quadri d'altare di fra' Bartolommeo — Madonna con santi del Duomo di Lucca, Madonna della Misericordia nella Galleria di Lucca (fig. 289), Madonna con santi in S. Marco di Firenze, Cristo risorto con due santi nella Galleria Pitti, Madonna in trono negli Uffizi e altri — spira una intonazione solenne che ha il suo fondamento nella composizione. La Madonna e il Cristo sono sopra uno zoccolo rialzato, circondato dai santi solenni, simmetricamente disposti ai lati. La posa della testa e la varietà degli atteggiamenti dà a ciascuno una nota personale, mentre da tutti emana un alto e forte sentimento di bontà e di dignità, che si riscontra anche nelle sue figure colossali isolate (S. Marco nella Galleria Pitti). Per ottenere questo effetto egli seppe valersi di speciali mezzi tecnici. Il colore, quantunque più molle, produce un'impressione più profonda. Il passaggio dalle luci calde, giallastre, alle ombre di un grigio verde, fredde, è ottenuto con mezzi toni più fini e più accurati; cominciano a scomparire i duri contorni, le figure si arrotondano, e gli strati di colore sottostanti sono coperti di velature trasparenti. Così il colore non rende solo la vita esterna, apparente, ma par che entri anche nell'intimo sentimento, e palesi i moti più profondi delle anime; e a ciò si collega anche il mutamento che allora s'av-

Fig. 287. M. Albertinelli: La Visitazione. Firenze, Galleria degli Uffizi.

ma anche alla ricerca delle espressioni dell'anima, che più facilmente sono riprodotte dal colore che dalle nude linee. E i disegnatori ricorrono, oltre che alle matite e alla penna, all'acquerello, al carbone, al gesso, e così abbozzano, mescolando, tingendo, in modo da raggiungere un effetto pittorico. Il nesso che lega questo mutamento nel modo di disegnare col nuovo indirizzo della pittura è evidente, e se anche fra' Bartolommeo non ne è il creatore (chè probabilmente erasi già adottato nella scuola del Verrocchio, o l'aveva portato a Firenze Leonardo) ei però rimane sempre fra i primi che lo seguirono con successo.

verte nella maniera di disegnare. I disegni del XV secolo (pochi se ne conservano di anteriori) servivano spesso solo a fissare le linee essenziali della composizione, o l'atteggiamento e le movenze delle figure isolate. Con la matita metallica o con la penna i contorni si definivano ora leggeri e sottili, ora forti e aspri, ma senza intenzioni pittoriche. Ora invece i tratti hanno un carattere più fermo, un'espressione particolare; nel disegno si comincia a cercar di rendere anche l'elemento soggettivo, nel quale si riconosce l'intenzione personale dell'artista. Infine non ci troviamo più di fronte al solo studio delle forme,

Fig. 288. G. Bugiardini: Vergine «del latte». Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fig. 289. Fra' Bartolommeo: Madonna detta della Misericordia. Lucca, Pinacoteca.

I disegni acquistano allora un gran valore e una grandissima importanza. In essi noi possiamo vedere l'opera nascere, crescere e perfezionarsi. Inoltre gli studi dal vero e del modellato rendono testimonianza della scrupolosa diligenza messa nel lavoro dagli artisti del Rinascimento, senza contare che i molti abbozzi originali

Fig. 290. Franciabigio: Ritratto. Firenze, Galleria Pitti.

Fig. 291. Ridolfo del Ghirlandaio: Traslazione del corpo di san Zanobi. Firenze, Galleria degli Uffizi.

e le varie composizioni ci offrono il mezzo di penetrare nell'anima stessa del pittore. Come gli archivi ci informano sulle origini delle opere, e le notizie dei con-

Fig. 292. Andrea del Sarto: Madonna delle Arpie. Firenze, Galleria degli Uffizi.

temporanei e gli storici sulla vita intima degli artisti, così i disegni ci rivelano le caratteristiche vere del pittore. È in essi che l'anima artistica appare intera ed aperta.

Intorno a fra' Bartolommeo si muove un magnifico ciclo di pittori. Più vicino gli sta Mariotto Albertinelli (1474-1515). Avevano seguito, in gioventù, le stesse

scuole e lavorato per vari anni insieme nelle stesse botteghe. Nelle opere compiute in comune riesce difficile fissare la parte che spetta all'Albertinelli e di scernere la sua personalità artistica, tanto più che anche nelle opere originali si attiene strettamente alla maniera dell'amico. Ma nel 1503 egli creò un capolavoro, la *Visitazione* degli Uffizi (fig. 287), uno dei più bei quadri italiani sia per la semplicità

Fig. 293. Pontormo: Visita della Vergine a santa Elisabetta. Firenze, Chiesa dell'Annunziata.

della composizione, come per l'intimo sentimento che esprimono le due figure: la Vergine che si avanza timida, la vecchia Elisabetta che l'accoglie fidente e affettuosa.

Oltre all'Albertinelli meritano menzione: Giuliano Bugiardini (1475-1554; fig. 288), il Franciabigio (1482-1525) eccellente nei ritratti (fig. 290), e Ridolfo del Ghirlandaio (1483-1561; fig. 291) — figlio e scolaro di Domenico e amico del giovane Raffaello — le cui storie della vita di san Zanobi negli Uffizi si ammi-

Fig. 294. Rosso Fiorentino: Deposizione. Volterra, Pinacoteca.

rano per la potenza del colore e la concezione vivace e pur sobria e raccolta. Ma nessuno di questi pittori rivela una natura artistica indipendente. Così altri artisti del tempo, non potendo sottrarsi all'influenza dei grandi maestri, finirono con l'oscillare incerti dall'uno all'altro, il che troppo spesso nocque alla loro personalità e al loro successo artistico.

Andrea del Sarto. — L'ultimo, e da parecchi per più ragioni ritenuto il principale tra i maestri fiorentini di quel periodo, è Andrea d'Agnolo, dal mestiere paterno detto Andrea del Sarto (1486-1531). Nella sua concezione artistica egli, pur cercando di appropriarsi alcune conquiste del nuovo stile, rimane in complesso ancora attaccato alla maniera antica. Così si attiene ad una composizione raccolta, senza forti contrasti, con larghezza di forme; e per le figure, specialmente di uomini, preferisce alle fogge del suo tempo un abbigliamento ideale. È ben raro, però, che si studi di dare ad esse un sentimento profondo o un'azione fortemente drammatica. Egli rimane l'incantevole narratore, che si contenta di riprodurre, senza commozione, i molteplici aspetti della vita, si compiace di scene allegre e di uomini sani, di figurare sulla tela la vita e il mondo esterno nel loro splendore e nella loro bellezza. E anche appare il suo carattere conservatore in ciò: che egli dedicò il meglio delle sue forze all'affresco, mentre gli spiriti nuovi, più inquieti, si applicavano piuttosto alla pittura di cavalletto. Egli continuò l'opera di Domenico Ghirlandaio, superandolo nel colore, luminoso e pieno d'armonia. Come colorista, Andrea del Sarto, tra i frescanti suoi contemporanei, non ha chi lo uguagli. Ed è per ciò che le sue pitture murali fanno a primo aspetto una impressione forte, anche se non durevole per mancanza di sentimento. Egli lavorò soprattutto nel chiostrino dell'Annunziata e nel cortile della Confraternita dello Scalzo: la decorazione d'essi lo occupò per molti anni. Nell'atrio dell'Annunziata dipinse le storie della vita di Filippo Benizzi e della Vergine. L'affresco più famoso è, a buon diritto, la Natività di Maria, che è figurata in una magnifica camera del Rinascimento. Alcune donne di nobilissima bellezza vengono a visitare la puerpera, mentre le formose ancelle si occupano della bambina, accanto al fuoco. Nel chiostro attiguo alla chiesa si vede un affresco anche più celebre, benchè rovinato dal tempo, dalle belle forme potenti, dalle molli dolcissime linee, dal colorito trasparente: la « Madonna del Sacco », detta così perchè la Madonna, col Bambino che le scavalca il ginocchio destro, siede presso a san Giuseppe che, leggendo, s'appoggia ad un sacco. Gli affreschi con le storie del Battista conservati allo Scalzo sono monocromi, di una grande bellezza, e mostrano come negli ultimi anni l'artista fosse arrivato a un altissimo senso delle forme.

Tale larghezza è evidente anche nei suoi quadri di cavalletto, che dànno gioia agli occhi col chiaro splendore del colorito e il sentimento fine, se non profondo e vivo. Si paragoni a mo' d'esempio la *Deposizione di Cristo* della Galleria Pitti, con la Pietà di fra' Bartolommeo e si riconoscerà subito quanto maggior potenza spirituale anmi quest'ultima. Così la Carità del Louvre nella composizione segue tutte le buone regole; ma anche le belle teste femminili perdono il loro fascino, quando le ritroviamo ripetute in tanti quadri. Andrea volle eternare le sembianze della sua sposa Lucrezia del Fede, donna famosa per bellezza, ma irritabile e di mediocre intelligenza, e le ripete in molte figurazioni (Madonna « delle Arpie », fig. 292), fin nelle graziosissime figure dell'angelo Gabriele e de' suoi compagni, nell'*Annunciazione* di palazzo Pitti. Ma è ovvio che questa facilità a contentarsi di pochi tipi indica che l'arte toscana sta per sfiorire.

La vita stessa di Andrea mostra la decadenza artistica di Firenze. Il facile guadagno lo lusingò sino ad andarsene all'estero, segno che la sua patria non gli offriva più il modo di sviluppare tutte le sue forze. Andrea trovò per breve tempo

Fig. 295. SODOMA: SVENIMENTO DI S. CATERINA — SIENA, CHIESA DI S. DOMENICO.

la sua fortuna alla corte di Francesco I di Francia; non bastandogli il solito commercio cittadino, si unì in società con altri artisti per far colà bella mostra di bravura artistica; ma la vita larga ed agiata li guastò, e la conseguenza fu che la virtuosità successe all'arte vera. Comunque, dalla scuola d'Andrea uscirono alcuni ar-

Fig. 296. Girolamo del Pacchia: Annunciazione e Visitazione. Siena, Accademia di Belle Arti.

tisti assai ragguardevoli, fra' quali giova ricordare Giovanni Battista di Jacopo detto il Rosso Fiorentino (1494-1541; fig. 294), spirito vivace e moderno. Jacopo Carrucci detto il Pontormo (1494-1557; fig. 293), autore di nobili ritratti, oltre che di quadri sacri e di affreschi, Francesco Granacci (1477-1543) e Domenico Puligo (1492-1527). Però la loro maniera, dapprima allegra e vivace nel colore, come franca nel disegno talora sino alla scorrezione, accennò in seguito a trasformarsi, non osiamo dire se con vantaggio, di fronte alla poderosa influenza di Michelangelo.

Siena. Il Sodoma e la sua scuola. — Come a Firenze anche a Siena, nel principio del 1500, la pittura si eleva a grande altezza. Ciò sorprende tanto più perchè nella seconda metà del'400 la pittura senese era rimasta assolutamente al disotto di quella delle città vicine (vedi a pag. 198). Difficilmente, per risorgere,

Fig. 297. B. Peruzzi: la sibilla Tiburtina che vaticina a Ottaviano Augusto la venuta di Cristo. Siena, Chiesa di Fontegiusta.

sarebbero bastate le forze locali, là dove le continue agitazioni interne turbavano il popolo, e l'arte di conseguenza trovava anche minor alimento che a Firenze. Ma la fioritura nuova è rappresentata da un maestro vercellese, chiamato da Milano, il cui esempio diede l'impulso ai pittori senesi. Giovanni Antonio Bazzi (1477-1549), conosciuto sotto il nome di Sodoma, che fu in gioventù a contatto con l'opera di Leonardo, venne verso il 1501 a stabilirsi a Siena e vi portò un fresco soffio di

vita nuova. Il Sodoma fu un bizzarro camerata, pieno di capricci e di stravaganze, maldicente, errabondo, irrequieto, facile all'ira. Per un istintivo senso della bellezza sapeva rendere deliziosamente la grazia femminile, la malizia infantile, e ritrarre il nudo. Dapprima, nel 1505, egli si recò ad eseguire una magnifica serie di affreschi

Fig. 298. Domenico Beccafumi: Gesù Cristo disceso al Limbo. Siena, R. Accademia di Belle Arti.

con le storie di san Benedetto, nel chiostro di Montoliveto Maggiore, presso Asciano. Fermatovisi per breve tempo, aspirò presto a Roma, lusingato dai progetti artistici di Giulio II. Andatovi, lavorò in Vaticano (1507).

Più fecondo e felice fu il suo secondo periodo romano (dal 1512 al 1514), durante il quale rimase agli ordini del banchiere Agostino Chigi. Questo ricco signore senese predilesse gli artisti della sua terra, e molti ne condusse a Roma,

dietro una scelta fatta da lui secondo il suo gusto personale. Agostino, malgrado godesse la benevolenza del papa, non aveva gran parte nella vita ufficiale romana; fu invece un modello di gentiluomo, amico dell'arte. A lui piaceva circondarsi di opere che esprimessero il piacere della vita e che adornassero le sale, nelle quali viveva, e la sua esistenza. Egli quindi favorì più specialmente quegli artisti la cui fantasia e il cui pennello si compiacevano di soggetti vivaci e allegri. Nella villa romana del Chigi, più tardi chiamata Farnesina, il Sodoma decorò la camera da letto al piano superiore con affreschi che, a buon diritto, vennero pregiati fra i migliori di Roma. Il quadro principale figura Alessandro il Grande che riceve l'omaggio della famiglia di Dario e le sue nozze con Rossane. La descrizione che Luciano fa di un quadro greco servì di scorta alla composizione del Sodoma. Rossane siede sulla sponda del letto nuziale, e nel suo volto è tutta la grazia pensosa del momento. Le ancelle si ritirano, mentre alcuni amorini si occupano degli ultimi preparativi; Alessandro si avvicina e porge a Rossane una corona in segno del suo innalzamento al trono. All'entrata della camera stanno Imeneo ed Efestione, il pronubo celeste ed il terrestre, con la fiaccola in mano, ambedue immersi nella contemplazione della bellissima sposa. Gli amorini, pieni di grazia maliziosa, svolazzano nell'aria o giuocano con le armi di Alessandro.

Maestro nel rendere le figure isolate, soprattutto di giovani, di donne vivaci e di bambini, il Sodoma mostra incertezze e insufficienze quando si tratta di grandi composizioni. Nè le nozze di Rossane nella Farnesina, nè i molti affreschi eseguiti negli ultimi anni a Siena, hanno unità di composizione. In S. Domenico ornò la cappella di S. Caterina con le storie della vita di lei, la più bella delle quali è lo svenimento della santa, sia per l'espressiva bellezza delle tre donne come per la nobile ricchezza della decorazione (fig. 295); nell'Oratorio di S. Bernardino dipinse figure di santi e storie della vita di Maria; nella grande sala del Palazzo Comunale frescò figure sacre alle quali l'accompagnarsi degli amorini dona qualcosa di piacevole mondanità. I suoi quadri valgono meno degli affreschi; ma specialmente felice nella disposizione e notevole per la straordinaria bellezza delle figure femminili è il corteo dei Magi in S. Agostino di Siena. Di solito sono figure isolate, con magnifico fondo di paesaggio come il san Sebastiano agli Uffizi (tavola VI) e la Madonna «della pecorella» esposta in Brera, se pure in questa non è da riconoscere una tavola preparata da Leonardo, e dal Sodoma condotta solo a compimento.

Oltre al Sodoma, verso il principio del '500, troviamo in Siena molti operosi pittori, da lui influenzati. Girolamo del Pacchia (1477-1533?; fig. 296) dipinse, oltre a parecchi quadri, alcune storie della vita di Maria nell'Oratorio di S. Bernardino, che, pur non essendo originali nell'invenzione, sopportano il confronto con gli affreschi fiorentini. Anche l'architetto Baldassarre Peruzzi (pag. 220) si provò a dipingere in patria nella chiesa di Fontegiusta (fig. 197) e, a Roma, nella Farnesina, in S. Onofrio e in Santa Maria della Pace, ma la sua fantasia di pittore appare spesso sopraffatta dalla educazione architettonica. Eccellente nelle prospettive e nella pittura decorativa, nelle figure riesce alquanto freddo. Per lui, come per un altro senese, quel Domenico Beccafumi (1486-1551; fig. 298) che raccomandò il suo nome specialmente alle composizioni del pavimento del Duomo, in parte a mosaico e in parte niellato (sacrificio di Abramo e storie di Mosè), fu fatale la vicinanza del gran maestro. Cercando sempre di imitarlo, ben lungi dal raggiungerlo,

rinunciò alle proprie qualità, senza ritrarne alcun compenso. Minori poi furono Girolamo Magagni detto Giomo del Sodoma (1507-1562), Lorenzo Brazzi detto il Rustico (1512-1572), Bartolomeo Neroni detto il Riccio, anche scultore, morto nel 1571, ecc.

Concludendo: colui che in qualche opera più si accosta al grande urbinate è fra' Bartolommeo. Certamente le facoltà artistiche di tutti quegli uomini sono ammirabili; tuttavia non dipese soltanto da circostanze esterne se essi non raggiunsero il sommo dell'arte. Mancò a tutti quell'unica facoltà che rende l'artista veramente grande: l'affermazione energica di sè stesso nel movimento artistico, ossia la forza d'imporsi col proprio genio.

3.° — LEONARDO, MICHELANGELO E RAFFAELLO.

Nella storia degli Stati incontriamo a volta a volta potenti personalità che in un colpo sembrano mutare i destini dei popoli segnando un'epoca nuova, e che, mentre vivono, riempiono tutto il mondo di sè, lasciando nell'ombra ogni altra cosa o persona. Così avviene nella storia artistica, la quale onora nei suoi eroi le creature sovrane e universali, arbitre per lungo tempo delle sorti dell'arte, che percorrono tutte le vie segnate prima e ne aprono di nuove. Gli eroi del Rinascimento si chiamano Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Raffaello Sanzio, Tiziano Vecellio, Antonio Allegri da Correggio. Il terreno è già preparato a ricevere l'opera loro, poichè parecchi sono i tratti ai quali gli artisti precedenti hanno di certo accennato, e in nessun caso può dirsi che esista un indirizzo creato assolutamente di pianta. Essi, in verità, hanno la radice nel loro tempo e sorgono organicamente dall'arte precedente. Senza questo concatenamento, non avrebbero mai potuto esercitare la grande influenza che esercitarono su tutti i contemporanei. Nullameno, le loro opere dànno l'impressione di una illimitata forza creatrice; e se anche lo storico deve dissipare questa illusione, rimane però il fatto che quei grandi non si limitarono a raccogliere e fondere quanto era rimasto slegato; ma tutto ciò, che l'arte aveva loro trasmesso, animarono con la loro fantasia, infondendovi una nuova maravigliosa energia.

Fig. 299. Leonardo da Vinci: Annunciazione. Firenze, Galleria degli Uffizi.

a. LEONARDO DA VINCI.

Leonardo, figlio naturale di ser Piero da Vinci e di certa Caterina di Piero di Luca, nacque nel castello di Vinci, non lungi da Empoli, nel 1452. A testimoniare che egli lavorò nella bottega del Verrocchio restano: la parte presa da lui nell'ultimo quadro di questo maestro — il battesimo di Cristo — e l'Annunciazione degli Uffizi (fig. 299), opera da taluni assegnata appunto al Verrocchio perchè in qualche parte rivela l'influsso di quel maestro, mentre la profonda bellezza delle figure e del paese e il riferimento a un disegno d'Oxford la proclamano opera di Leonardo. De' suoi lavori giovanili, citati dal Vasari (scudo con un mostro fantastico, testa di Medusa, grandi disegni di Nettuno, di Adamo e di Eva), si sono perdute le traccie; solo resta il quadro, preparato a chiaroscuro, della Adorazione dei Magi agli Uffizi (fig. 302). Noi sappiamo che Leonardo nel 1481 accettò d'eseguire

Fig. 300. Leonardo da Vinci: Annunciazione. Parigi, Louvre.

un quadro di questo soggetto per la chiesa del convento di San Donato a Scopeto; ma poichè, secondo il suo costume, l'abbandonò incompiuto, così la commissione fu affidata nel 1486 a Filippino Lippi, la cui Adorazione è del pari, oggi, agli Uffizi. La data del quadro di Leonardo sarebbe dunque tra quelle due. L'artista si

Fig. 301. Leonardo da Vinci: Disegno. Windsor.

era già affrancato dalle tradizioni, e già possedeva tutte le qualità particolari che appaiono nelle sue opere posteriori. La composizione bene equilibrata, la bellezza dei volti, la chiara disposizione dei gruppi nella grande agitazione della scena, l'espressione delle teste più accentuata del solito, la passione per le figure a cavallo in atteggiamento audace: insomma, tutti i tratti, particolari all'arte leonardesca matura, si presentano in questa Adorazione.

Non è strano che si abbiano scarse notizie intorno all'attività artistica di Leonardo fino ai trent'anni. Leonardo non era un uomo del mestiere, che limitasse l'opera sua in una sola forma d'arte; egli corrispondeva meglio d'ogni altro all'ideale che il Rinascimento si era fatto dell'uomo completo e perfetto. Ben poche

Fig. 302. Leonardo da Vinci: Adorazione dei Magi. Firenze, Galleria degli Uffizi.

creature infatti ebbero l'ingegno molteplice, le energie e le maravigliose attitudini di Leonardo. All'anima sua, veramente universale, non bastava una occupazione limitata. Tutte le scienze, tutte le arti, tutti gli esercizi pratici lo attraevano ugualmente; tutto egli voleva sapere, e può ben dirsi che in ogni cosa fu maestro eccellente. Accadde quindi, che, s'egli provò in tutto le sue forze e la sua anima, niuno interesse, invece, pose alle singole opere; e questo spiega la sua passione per l'esperimento e la trascuranza che dimostrò non recando a perfezione i suoi

quadri. A molti contemporanei egli parve un uomo volubile, che viveva alla giornata, incostante nelle azioni e nelle inclinazioni, biasimevole per l'inerzia. Simile giudizio a noi pare inesplicabile, quando, sfogliando la mole de' suoi manoscritti, troviamo mille prove di una prodigiosa diligenza e di una ricerca instancabile.

Fig. 303. Leonardo da Vinci: La Vergine delle Rocce. Londra, Galleria Nazionale.

Pochi uomini lavorarono come lavorò Leonardo, e furono come lui lenti nel produrre i frutti visibili dell'opera loro. Nel lavoro intellettuale egli trovò la gioia suprema, e così, mentre la sua individualità si eleva sempre più in alto, il numero delle opere complete, perfette, rimane scarso se anche la critica non lo va assottigliando.

Un uomo di così universale sapere, beneficato dalla natura anche di mirabili qualità fisiche, doveva necessariamente essere desiderato da tutti i principi del Ri-

nascimento come ornamento delle corti. La gioia della loro vita consisteva in una educazione brillante e varia; invitavano perciò gli uomini più insigni, anche per valersene di fronte all'opinione pubblica e mantenersela benigna. Chiedevano infatti agli artisti un continuo contributo di idee e di invenzioni, non solo per le pompe e le feste di corte, ma anche per le grandi imprese che erano destinate in tempo di pace a riconciliare i sudditi con le tirannicbe signorie, e in tempo di guerra tutelarne la potenza. Noi quindi intendiamo bene come per Leonardo fosse posto più adatto una grande corte principesca, che non Firenze, tutta piena allora di sètte invide e gelose. A buon conto Leonardo accolse, nel 1483, l'invito che gli venne da Milano, ed entrò a servizio di Lodovico Sforza, detto il Moro. D'allora in poi, mentre ebbe parte negli ordinamenti delle fèste, fece piani per l'irrigazione delle campagne e la fortificazione dei castelli, e trovò tempo per abbracciare ne' suoi studi scientifici tutti i rami della natura, non disdegnando di raccogliere intorno a sè giovani artisti e ammaestrarli con l'esempio e con le lezioni.

Fig. 304. Ambrogio de Predis: Angelo. Londra, Galleria Nazionale.

Anche la sua produzione artistica abbraccia un campo vastissimo. Noi lo troviamo occupato ad abbozzar piani di edifici civili e di chiese, e soprattutto per lunghi anni intento a lavorare intorno alla gigantesca statua equestre di Francesco Sforza, di cui condusse a termine il modello in creta, sollevando, con quello solo, la maraviglia generale. Purtroppo non arrivò a fonderlo, di modo che nella guerra del 1499, che precedette la caduta degli Sforza, fu distrutto dai balestrieri francesi; ed oggi di quel monumento non rimane che qualche schizzo. I più interessanti tra i disegni di Leonardo, che si credeva appartenessero a quest'opera, si riferiscono invece ad un altro monumento, quello del maresciallo francese Gian Giacomo Trivulzio, per il quale, d'ordine del re Luigi XII, Leonardo fece disegni e preventivi di spesa (fig. 301). Sorte poco migliore ebbero i dipinti di Leonardo. I ritratti che eseguì, per il Duca, non si sa più con certezza dove siano finiti. Il ritratto femminile del Louvre, che in antiche riproduzioni è mal ritenuto l'effigie

Fig. 305. LEONARDO DA VINCI: CENACOLO (DOPO I RISTAURI) — MILANO, S. MARIA DELLE GRAZIE.

Fig. 306. LA BATTAGLIA D'ANGHIARI. DISEGNO DEL RUBENS (?) DAL CARTONE DI LEONARDO — PARIGI, LOUVRE.

di Lucrezia Crivelli e male intitolato *la bella Féronnière* o *Ferronnière*, viene oggi generalmente assegnato al Boltraffio. Opera sicura di Leonardo è invece la Vergine delle Rocce. Vi è stata lunga contesa se l'originale sia la tavola di Parigi (tav. VII) o la tavola di Londra (fig. 303). Oramai, però, sono tutti d'accordo a riconoscere esser

Fig. 307. Leonardo da Vinci: S. Anna con la Madonna e Gesù. Parigi, Louvre.

l'originale quella di Parigi, infinitamente più fina e più profonda, e quella di Londra, invece, la ripetizione, quasi totalmente eseguita, insieme agli angeli laterali (fig. 304), da Giovanni Antonio de Predis, scolaro di Leonardo, eccellente nei ritratti e vissuto fra il 1450 e il 1520. Ad ogni modo, in Milano, se anche non si vuole ritener suo il Musicista della Raccolta Ambrosiana e tener conto del singolare intreccio di rami, di fronde e di targhe, della Sala delle Asse in Castello, recentemente rifatto sulla scorta di consumate traccie, resta l'opera precipua del grande maestro, ossia

LEONARDO DA VINCI - LA VERGINE DELLE ROCCIE.

Parigi. Louvre.

Fig. 308. Madonna, Sant'Anna, Gesù e San Giovannino. Cartone di Leonardo.
Londra, Accademia di Belle Arti.

il Cenacolo (fig. 305) da lui eseguito fra il 1495 e il 1497 nel Refettorio delle Grazie. Il Bandello ci ha lasciato un vivo ricordo di Leonardo intento a questa grande opera: « Soleva spesso, ed io più volte l'ho veduto e considerato, andar la mattina a buona ora e montar sul ponte, perchè il Cenacolo è alquanto da terra alto; soleva, dico,

dal nascente sole sino all'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma, scordatosi il mangiare e il bere, di continuo dipingere. Se ne sarebbe poi stato due, tre e quattro dì, che non v'avrebbe messa mano; e tuttavia dimorava talora una o due ore del giorno, e solamente contemplava, considerava, ed, esaminando tra sè, le sue figure giudicava. L'ho anche veduto, secondo che il capriccio o ghi-

Fig. 309. Disegno di Leonardo. Parigi, Louvre.

ribizzo lo toccava, partirsi da mezzo giorno, quando il sole è in lione, da corte vecchia, ove quello stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto alle Grazie, ed asceso sul ponte pigliar il pennello, ed una o due pennellate dar ad una di quelle figure, e di subito partirsi e andar altrove». L'insigne capolavoro, che già nel secolo XVI mostrava larghi segni di deperimento, minacciava di perire in una miriade di piccole squame accartocciatesi, quando nel 1908 è sopravvenuta la benefica cura di Luigi Cavenaghi, a fissarlo di nuovo al muro e a distenderlo, levando bolle, muffe e polvere. Ed è stato durante quest'opera di risanamento, ch'egli ha pure avvertito non essere il dipinto ad olio, come si è sempre creduto, ma *a tempera forte*, probabilmente non rimasta sana a lungo per tentativi d'inno-

vazioni fatti da Leonardo stesso nell'imprimitura o nelle sostanze impiegate per lo scioglimento e le miscele dei colori. È questo forse, nel mondo intero, il dipinto più copiato e più noto. Infatti, sia che si guardi la composizione nel suo complesso, o la disposizione dei gruppi, o il movimento delle linee, o l'espressione delle singole figure, o il vivo dramma che s'agita in tutte, certo è che la *Cena* rimane modello

Fig. 310. Leonardo da Vinci: La Gioconda. Parigi, Louvre.

insuperato. A destra e a sinistra di Gesù sono due gruppi (formati ciascuno da tre Apostoli), i quali, benchè mirabilmente definiti e chiusi, si legano al gruppo vicino mercè il gesto e lo sguardo di ogni Apostolo. Tutti si riferiscono a Gesù, centro apparente e intimo dell'azione, da cui parte e a cui ritorna ogni movimento. L'espressione profonda di ogni testa, la verità e la varietà dei caratteri, il moto rapido e fulmineo delle mani, che i Discepoli fanno all'udire: «*uno di voi mi tradirà*», furono sempre oggetto della più alta ammirazione e rimasero inimitabili. Tutt'al più in quest'opera si può osservare come il calcolo d'ogni linea e la sapienza tornino alquanto a scapito della ingenua, diretta, immediata sensazione artistica.

Leonardo rimase a Milano fino al 1499. Alla caduta di Lodovico il Moro, egli tornò in patria. Fu poi, per breve tempo, al servizio di Cesare Borgia, come architetto e ingegnere militare (1502). In seguito qualche volta visitò Milano, ma la sede della sua attività artistica divenne e rimase per diversi anni Firenze, dove

Fig. 311. Leonardo da Vinci: S. Girolamo. Roma, Pinacoteca Vaticana.

il suo genio brillò, soprattutto quando, insieme a Michelangelo, assunse di decorare con dipinti murali la sala del Consiglio in Palazzo Vecchio. Il soggetto scelto da Leonardo fu un episodio della battaglia di Anghiari, dove nel 1440 i Fiorentini riportarono una piccola vittoria sulle schiere milanesi, ossia il combattimento intorno alla bandiera. Nelle prime settimane del 1504 Leonardo aveva cominciato il cartone e nel 1506 l'aveva trasportato sul muro. Ma interruppe il lavoro per non riprenderlo mai più, forse disgustato per la cattiva riuscita de' suoi esperimenti coloristici. Il cartone andò distrutto; restano solo alcuni schizzi preparatorii e alcune

copie, fra le quali un disegno attribuito al Rubens (fig. 306). In questo complicato gruppo di figure, Leonardo rende fedelmente l'impeto della battaglia, la frenetica passione, alla quale par che partecipino anche i cavalli di guerra.

Fig. 312. Solario: Madonna col Bambino e santi. Milano, Pinacoteca di Brera.

A Firenze, Leonardo trovò anche minor tempo ed ebbe minor bene per condurre a compimento i quadri da cavalletto. Spesso li abbandonava a' suoi scolari. Solo il ritratto di Monna Lisa, sposa di Francesco del Giocondo, rubato al Louvre il 23 agosto 1911 e ricuperato in Firenze (fig. 310) è opera di sua mano, finita nel 1505. Insieme ad alcuni ritratti a carbone della duchessa Isabella d'Este, pure al Louvre, ci mette in grado di giudicare quanto valesse Leonardo anche

come pittore di ritratti. Nel fine ovale delle teste, nello sguardo vago e dolcissimo, nel carattere personale pur delle mani, egli riuscì eccelso modello ai contemporanei. Del 1501 è la Madonna con sant'Anna e il Bambino, del Louvre (fig. 307), destinata ai Serviti di Firenze. Effetto anche maggiore avrebbe prodotto il gruppo affine a quello (conservato in un cartone all'Accademia di Belle Arti di

Fig. 313. Solario: Ritratto. Milano, Pinacoteca di Brera.

Londra — fig. 308) dove la Madonna siede accanto a sant'Anna, col Bambino che giuoca con una pecorella e con san Giovannino che fu poi levato dal quadro quando Leonardo lo tradusse in colori, se pure non è da seguire l'opinione che il cartone di Londra fosse fatto a Milano per altro scopo. Molti altri quadri ancora vengono male attribuiti a Leonardo: come la Madonna col bassorilievo nel Gatton Park presso Londra, oggi assegnata a Cesare da Sesto ; una Leda e, per tacer d'altri,

secondo alcuni critici, anche il san Giovanni Battista del Louvre. Prima di finire aggiungeremo però alle opere di Leonardo una piccola Annunciazione del Louvre (fig. 309), e il san Girolamo col leone, appena accennato a bistro, opera dei suoi ultimi anni, esistente nella Pinacoteca Vaticana, che merita di essere ricordata per la sapiente composizione e l'intensità della vita (fig. 311).

Fig. 314. Boltraffio: Madonna dei Casio. Parigi, Louvre.

Qualche compenso alla cattiva conservazione dei quadri ad olio di Leonardo, lo abbiamo nei suoi disegni, di cui ci rimase gran numero, e che attestano, insieme ai manoscritti, l'universalità della sua anima, nonchè la sconfinata vastità del suo spirito indagatore. Mal si discompagnano dai suoi scritti, e quasi li completano, giacchè la parola è legata alla figura visibile, quando non è il punto di partenza di una osservazione. Qui ci appare lo studioso, in cui la sapiente indagine e la potenza creatrice artistica sono legate con armonia perfetta. I fogli, che si possono considerar come puramente pittorici, si dividono in schizzi e studi accompagnati da testo, e in abbozzi liberi che stanno da sè. Negli ultimi si vede l'artista, ora appassionato dello studio dei tratti speciali ad ogni carattere come

nelle cosidette caricature, ora intento alla ricerca di quelle forme nelle quali Leonardo appare creatore insuperabile. Per quanto queste due forme di rappresentazione di rado si associno, pure si rivelano derivate dalla stessa fonte: in ambedue i casi, Leonardo gareggia con la natura stessa, e cerca di spiare e rapire il segreto della sua forza creatrice. Nel foglio del Louvre (fig. 309), dove si vedono, uno di fronte all'altro, il tipo della più squisita bellezza e il tipo della più orrida bruttezza, abbiamo di ciò una prova evidente.

Fig. 315. Luini: Ippolita Sforza e le ss. Scolastica, Agnese e Lucia. Milano, Monastero Maggiore.

Dopo esser stato di nuovo usualmente a Milano dal 1506 al 1516, accettò di andare in Francia con Francesco I, in qualità di suo pittore, con lo stipendio di 700 scudi all'anno. Ben presto, però, l'abbandonò la salute. Nell'aprile del 1519 fece testamento a Cloux presso Amboise e il 2 del maggio seguente vi morì, assistito dal suo scolaro prediletto Francesco Melzi (1492-1570?), rimasto erede di molte cose sue.

La scuola pittorica lombarda. — Gli artisti, che Leonardo aveva radunato intorno a sè, costituiscono il nucleo principale della nuova scuola pittorica lombarda. Molti e appunto i migliori avevano già raggiunto una certa maturità artistica avanti

Fig. 316. LUINI: LA SALMA DI S. CATERINA PORTATA AL SEPOLCRO DAGLI ANGELI — MILANO, PINACOTECA DI BRERA.

di sottomersi al grande maestro. Di questi è Andrea Solario (dal 1460 circa fino al 1515) appartenente ad una antica famiglia di artisti, fratello del Gobbo, e valoroso specialmente nelle figure isolate; egli ora commuove con la soavità dell'espressione (fig. 312), in maggior grado nelle immagini dell'Ecce Homo, ora sor-

Fig. 317. Marco d'Oggiono: Gli Arcangeli. Milano, Pinacoteca di Brera.

prende per l'acuto disegno nei ritratti (fig. 313). Segue Giovanni Boltraffio (1467-1516), il più largo e grandioso dei leonardeschi, che sente l'influenza del maestro soprattutto nelle Madonne (fig. 314).

Anche Bernardino Luini (1485?-1532), principale pittore di questa scuola, è considerato come discepolo di Leonardo; ma noi vediamo in lui piuttosto l'allievo del Bramantino, trasformatosi poi sotto l'influenza del grande maestro fiorentino.

Fig. 318. CESARE DA SESTO: MADONNA COL BAMBINO. MILANO, PINACOTECA DI BRERA.

Molte delle sue opere furono tolte dall'antico luogo, e portate nella Pinacoteca di Milano. Così si trova in Brera l'affresco impressionante per la sua solennità e la sua pace, che raffigura il transito del cadavere di santa Caterina portato dagli angeli (fig. 316). Altri dipinti si possono ancora ammirare al loro vero posto (fig. 315).

Fig. 319. Giampietrino: Sacra Conversazione. Napoli, Museo.

Così nella chiesa dei Pellegrini a Saronno — che ha nella cupola un concerto di angeli dipinti da Gaudenzio Ferrari — il Luini dipinse, accanto ad altre piccole storie, due grandi scene con molte figure — l'Adorazione dei Magi e la Presentazione al tempio (nel coro) — e frescò pure, nella chiesa di S. Maria degli Angeli a Lugano, una grandiosa Passione, che ricorda, nella composizione e nell'ampiezza della scena, le opere tedesche, mentre nelle figure isolate rivela l'indirizzo leonardesco.

Assai più degli affreschi, appaiono però direttamente sotto l'influenza di Leo-

nardo i quadri di cavalletto, così del Luini come de' Lombardi suoi contemporanei. N'è prova il fatto che in gran numero e per molto tempo furono attribuiti a Leonardo. Senza dubbio nei tipi e nell'espressione hanno molto di lui; ma ne sono a mille miglia per la profondità del disegno e dei caratteri.

Fig. 320. Cesare Magni: Sacra Famiglia. Milano, Brera.

Alla feconda scuola, oltre i pittori ricordati, appartengono Bernardino de' Conti (1450-1528), Andrea Salaino, fiorito fra il 1490 e il 1520, Marco d'Oggiono (1470-1540? — fig. 317), Cesare da Sesto (1477-1527 — fig. 318), nonchè Gian Pietro Rizzi detto Giampietrino (fig. 319), Cesare Magni (fig. 320) e Francesco Napoletano, vissuti negli stessi anni.

L'arte di Leonardo esercitò inoltre grande potere su alcuni pittori del vicino Piemonte. È vero che poco o nulla risentirono del movimento milanese Gian Gia-

Fig. 321. DEFENDENTE DE FERRARI: SPOSALIZIO DI S. CATERINA.

Fig. 322. GIROLAMO GIOVENONE: LA VERGINE IN TRONO COL FIGLIO E SANTI.
TORINO, R. PINACOTECA.

COMO DE ALLADIO detto MACRINO D'ALBA (1470-1528 — fig. 323), DEFENDENTE DE FERRARI (attivo fra il 1518 e il 1535 — fig. 321), OTTAVIANO CANE (1495?-1571) e anche GIROLAMO GIOVENONE (1490?-1555 — fig. 322), pittori composti, dolci, fedeli alle tradizioni e non insensibili alle forme d'oltr'alpe; ma è dal Piemonte che muovono i due artisti maggiori del gruppo generalmente designato col titolo di *leonardesco:*

Fig. 323. Macrino d'Alba: S. Francesco che riceve le stimmate. Torino, Pinacoteca.

il Sodoma, cioè, di cui parlammo (pag. 273) e GAUDENZIO FERRARI (1471?-1546) nato a Valduggia in provincia di Novara (fig. 324). Anch'egli, come il Sodoma e come il Luini, sentì il fascino di operar largamente d'affresco su vaste pareti e lasciò infatti, a Varallo, a Saronno (fig. 325) e a Vercelli (fig. 326) opere insigni per ardore di vita e di tecnica, nelle quali sono notevoli anche certi soffii di *modernità*, che veramente sorprendono e che scompaiono nel leggiadro ma molle suo allievo BERNARDINO LANINO (1511-1582).

Fig. 324. GAUDENZIO FERRARI: LA VERGINE COL BAMBINO.
MILANO, PINACOTECA DI BRERA.

Fig. 325. GAUDENZIO FERRARI: AFFRESCHI NELLA CUPOLA
DELLA CHIESA DEI PELLEGRINI A SARONNO.

Ma l'influenza di Leonardo non si limitò solo alle scuole di Lombardia e di Piemonte. Quando egli tornò a Firenze, col suo modo di concepire le cose, di disegnar le teste e i panneggi, di muovere le figure, destò la maggiore ammirazione, sì che tutti furono tentati d'imitarlo. Perciò, pur senza far là alcun allievo, costrinse i colleghi in arte a seguir le sue orme, da fra' Bartolommeo a Raffaello. Sino Michelangelo, non benevolo a Leonardo, quasi a suo dispetto, derivò qualche cosa da lui.

Fig. 326. Gaudenzio Ferrari: La Maddalena a Marsilia. Vercelli, Chiesa di S. Cristoforo.

b. MICHELANGELO FINO ALLA MORTE DI GIULIO II.

Periodo fiorentino. — Michelangelo Buonarroti (1475-1564), uno dei più grandi maestri del mondo, tiene un posto eminente nella storia di tutte tre le arti: architettura, scoltura e pittura. Ma egli non avrebbe avuto il potere di decidere

Fig. 327. Madonna col Bambino. Firenze, Galleria Buonarroti.

della loro sorte se in ciascuna di queste arti si fosse contentato di ubbidire alle leggi tradizionali. Invece per lui le varie arti non erano che un diverso modo di dar forma alle grandiose visioni della sua fantasia; cosicchè, solo ricomponendo e considerando insieme tutta l'opera michelangiolesca, si può avere un'idea della smisurata grandezza di quell'uomo, grandezza che si rivela non meno nei dipinti che nelle scolture: qui come là, essendo le forme dominate dalla sua natura impenetrabilmente profonda.

Già nella sua educazione appare la doppia e sincrona tendenza alla pittura e

alla scoltura. Apprendista nella bottega di Domenico Ghirlandaio, studia la scoltura nei giardini medicei, tutti pieni di statue, sotto la guida del vecchio Bertoldo, ultimo aiuto di Donatello, morto nel 1491. Ma delle sue opere giovanili noi conosciamo solo quelle di genere plastico. La lotta dei Centauri coi Làpiti (fig. 328) in casa Buonarroti a Firenze, è la più antica opera di Michelangelo che si conservi. Già a diciassette anni egli con rara intelligenza eseguiva opere d'arte di carattere classico. Ma poi, come la sua fantasia, mal tollerando i limiti dello spazio, affol-

Fig. 328. Michelangelo: Battaglia dei Centauri coi Làpiti. Firenze, Casa Buonarroti.

lava motivi su motivi, così la sua natura, appassionata fino all'avventatezza, non tardò a prendere il sopravvento sulle opere di imitazione o di tradizione quale il bassorilievo con la Madonna e il Bambino, di maniera donatellesca, del pari in casa Buonarroti (fig. 327). La fuga da Firenze (1494) dopo la caduta dei Medici, lo condusse a Bologna, dove fu chiamato a lavorare alla tomba incompiuta di san Domenico (fig. 11). Sono opera sua l'angelo a destra dello zoccolo (fig. 329) e le statuette di san Petronio e di san Procolo. A Bologna non restò che pochi mesi; e poco restò a Firenze — dov'era tornato subito — correndo tempi tumultuosi contrari all'arte. Le opere ricordate di questo periodo sono: un san Giovannino, ordinatogli da Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, e un Cupido dormiente, che, dopo molte peripezie, è scomparso. Nel 1496 ritroviamo il nostro giovane a Roma, dove, per or-

dinazione del cardinale Giovanni de la Groslaye de Villiers, crea il capolavoro del suo primo periodo, quello fra tutti che ci dà il più alto e più diretto godimento: la Pietà (fig. 330) ancora nella chiesa di S. Pietro. Alla bellezza della Madonna, alla pura e sapiente nobiltà del corpo di Cristo, all'evidenza e chiarezza del gruppo, pur così riccamente artistico, va unita una espressione profonda e toccante, quale forse

Fig. 329. Michelangelo: Angelo dell'Arca di san Domenico in Bologna.

non troveremo più nelle opere successive. Qui il dolore raggiunge la più alta idealità. — A tutt'altro ordine di idee appartiene il Bacco (Museo Nazionale di Firenze - fig. 331) eseguito nello stesso tempo, d'ordine del mercante mecenate Jacopo Galli, pel quale eseguì pure un Cupido, che si pretende quello passato dalla raccolta Gigli al Museo Vittoria di Londra. Michelangelo ci mostra il giovane Bacco così ubriaco, da aver bisogno di forte sostegno, e ha messo tutta l'espressione in quel corpo vivo e perfetto. Appena tornato a Firenze, nel 1504, da un blocco di marmo già a mezzo lavorato egli trasse il famosissimo Davide (fig. 332) chiamato comunemente dai contemporanei il Gigante; la statua fu posta nel 1504 presso il portone

di Palazzo Vecchio, dove rimase sino al 1873, nel quale anno fu trasportata nelle sale dell'Accademia di Belle Arti. Circa a quel tempo Michelangelo operò pure i due tondi da lui consegnati a Bartolomeo Pitti e a Taddeo Taddei, oggi rispettiva-

Fig. 330. Michelangelo: Pietà. Roma, S. Pietro.

mente nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 333) e nell'Accademia di Belle Arti di Londra (fig. 334). In ambedue è scolpita la Madonna seduta, col Figliuoletto e san Giovannino, con varia incantevole disposizione delle figure composte e solenni come si conviene alla loro divinità. Nè meno mirabile è il gruppo della Vergine col Putto, che eseguì pei Mouscron « mercanti fiandresi » e che ora si trova nella chiesa di Nostra Donna a Bruges (fig. 335).

Intanto la fama di Michelangelo cresceva, e crescevano le ordinazioni. Nel set-

tembre del 1504 accettava di scolpire, per la cappella Piccolomini in Siena, quindici statue, di cui non riusciva, per l'affollamento del lavoro, che a finirne quattro, mentre non abbozzava che uno solo degli Apostoli (san Matteo) commessigli nel 1503 dai Consoli dell'Arte della Lana e dagli Operai di S. Maria del Fiore.

Appunto in questo momento gli venne affidata un'opera pittorica. Certo egli aveva già adoperato il pennello, e della penna e della matita era padrone fin dalla prima giovinezza, come provano i suoi disegni. Tre quadri di cavalletto — la Madonna con gli angeli e il Cristo deposto della Galleria Nazionale di Londra, e la Sacra Famiglia negli Uffizi a Firenze (tav. VIII) dipinta per Agnolo Doni — appartengono ai primi anni e sono pitture che rivelano ad un tempo l'artista uso allo scalpello. Assai attraente doveva essere anche il tema che gli fu proposto nel 1503, e di cui già parlammo a pagina 288. Si trattava di decorare, in concorrenza con Leonardo, la grande sala del Consiglio in Palazzo Vecchio con dipinti murali, i cui soggetti fossero tolti alla storia di Firenze. Era la prima volta che s'onoravano, con opere di grande stile, fatti di storia fiorentina. Michelangelo rappresentò un episodio della guerra pisana (1364) durante la quale i Fiorentini, sorpresi dalle truppe pisane mentre si bagnavano in Arno e salvati dalla vigilanza di Manno Donati, riuscirono vittoriosi nella battaglia che seguì immediatamente. Michelangelo nel febbraio del 1505 condusse a termine il cartone dei *soldati che sorpresi abbandonano l'acqua;* ma non lo eseguì a colori, perchè Giulio II lo richiamò a Roma. Disgraziatamente il cartone andò consumandosi sino a perire. Alcuni gruppi isolati, che furono incisi da Marcantonio e da Agostino Veneziano, qualche schizzo di Michelangelo stesso o copia di Daniele da Volterra e d'altri, bastano appena a darci una traccia intorno al carattere dell'opera.

Fig. 331. Michelangelo: Bacco. Firenze, Museo Nazionale.

Primo periodo romano. — Quando Michelangelo interruppe il suo lavoro a Firenze per intraprendere a Roma il grandioso sepolcro di Giulio II, egli certo non pensava che il prossimo suo lavoro sarebbe stato di nuovo una pittura. Con piacere aveva accettato di fare un dipinto murale nel palazzo fiorentino e tuttavia lo lasciò ineseguito. Al contrario si accinse di malavoglia a decorar la vôlta della Cappella Sistina, e nondimeno vi compì il capolavoro che più dà la misura della sua grandezza, e rivela il suo carattere (fig. 336). Aveva infatti già cominciati i preparativi per il sepolcro di Giulio, ordinatogli nel 1505, e aveva eseguita per

MICHELANGELO: SACRA FAMIGLIA

Firenze. Galleria degli Uffizi.

Bologna la statua di quel papa, infranta poi nel 1511, quand'appunto, nel 1508, gli giunse inaspettato l'ordine di ornare d'affreschi la vôlta della Sistina.

Dal maggio di quell'anno fino all'autunno del 1512 Michelangelo vi lavorò di lena. Egli coprì la vôlta liscia, senza nervature, di finte membrature, con cornici e cornicioni, che popolò di figure nude come a rilievo, imitanti i colori del bronzo e del marmo. Data così all'opera una regolare disposizione architettonica, nei nove campi del centro narrò la Genesi. In tre quadri è trattata la creazione del mondo, in altri tre la storia di Adamo e di Eva dalla loro creazione alla cacciata dal Paradiso Terrestre, e nei tre ultimi il rinnovamento delle speci umane per opera di Noè. Cominciò il suo lavoro dalle storie di Noè, e questo spiega la differenza di proporzione tra questi e i quadri eseguiti più tardi, quando Michelangelo preferì le maggiori dimensioni più convenienti alla grande distanza donde il dipinto doveva essere veduto. Anche le reminiscenze dei cartoni fiorentini, più evidenti nel Diluvio universale, si spiegano col fatto che furono i primi eseguiti. Nelle figure di Adamo e di Eva Michelangelo spiega l'arte sua, perfetta nel rendere la bellezza del corpo e il sentimento composto e profondo. In Adamo, appena risvegliato dall'alto sonno, par di vedere scorrere la vita ancora lieve e lenta.

Fig. 332. Michelangelo: Davide. Firenze, Galleria dell'Accademia.

Tutta la grandezza del maestro è nei quadri della Creazione.

Michelangelo fissò per sempre la figura del Padre Eterno, giungendo a rendere l'immagine concreta della sua onnipotenza, in un movimento sconfinato, terribile come un uragano, tale che da allora in poi tutti gli artisti non poterono che attenersi a quella. Quanta maestà nella figura di Iehova del secondo quadro che sorge dal profondo caos e spalancando le ampie braccia ordina, con un cenno delle dita, al sole e alla luna di apparire! Ancora lo rivediamo nello stesso quadro, volto di schiena, dispensare con la mano la vita al

mondo vegetale. L'impressione, che produce nell'anima di chi guarda quella sovrumana finzione di vita, non lascia quasi il tempo di ammirare le insuperabili prospettive e gli scorci perfetti delle figure.

I quadri centrali sono da tre parti incorniciati con le figure dei Profeti e delle Sibille, che in numero di dodici (sette Profeti, cinque Sibille) siedono tra i pilastri nascenti dai peducci delle vôlte sovrapposte alle lunette verticali. In esse Miche-

Fig. 33. Madonna col Bambino e san Giovannino. Firenze, Museo Nazionale.

langelo espresse l'ansiosa attesa e la speranza nel Redentore, dalle faticose e oscure indagini fino all'alta sicura prescienza. Tra le più celebrate sono la figura di Geremia, ripiegato in sè stesso, nel più profondo cordoglio, e quella Sibilla Delfica, che con occhio rapito riceve l'annuncio della salvazione. Esse rappresentano i due poli, fra i quali si muove una folla d'altre figure dai più diversi caratteri, e tutte sovrumane; non nelle sole proporzioni, ma nella grandezza delle anime che rappresentano.

Da Giona, che uscendo dalle fauci della balena, risorge a nuova vita, l'occhio va a Daniele che spia sui libri la verità, a Isaia che tende l'orecchio per coglierne la voce, a Zaccaria che tranquillo attende il futuro del quale è certo, a Gioele ispirato, all'appassionato Ezechiele esule in Babilonia. Come i Profeti, così le Si-

bille esprimono — secondo la diversa età, natura e indole — gli stessi profondi concetti. Ai quadri di mezzo, ai Profeti e alle Sibille, si accompagnano, nelle lunette e nei triangoli delle vele, altre figure isolate od altri gruppi (« famiglie ») pure senza nome, spesso indicate vagamente come « precursori di Cristo », esprimenti, in modo più generico, l'aspettazione e la fede incrollabile, cioè gli stessi sentimenti dei profeti. I quattro quadri negli angoli della vôlta rappresentano episodi della storia sacra, ossia la salvezza del popolo d'Israele, l'uccisione di Oloferne e di Golia,

Fig. 334. Michelangelo: Madonna col Bambino e san Giovannino. Londra, Accademia di Belle Arti.

la punizione di Amon, il serpente di bronzo, e chiudono il superbo ciclo; il quale, se anche fu immaginato da Michelangelo parecchio tempo dopo che le pareti della Sistina erano state decorate, pure si fuse in modo eccellente al concetto generale dei quadri murali (storia sacra). Ma oltre a ciò ogni figura rivela lo spirito plastico del maestro. Solo un grande scultore poteva creare quelle Sibille, quei Profeti, quelle figure decorative. Ma poi lo scultore seppe trarre tutto il partito possibile dalla pittura, disegnando i movimenti del corpo con maggior audacia, e dando ai volti quella profondità d'espressione che non sempre la dura pietra consente. Così la possente fantasia di Michelangelo si rivelò qui più intera che nelle opere plastiche.

Molti anni passarono prima che Michelangelo potesse recare a perfezione un'o-

pera altrettanto grandiosa. È poi lecito dire che egli, anche tenendo conto del Giudizio Universale, non arrivò mai più a dare alle sue creazioni una forma del pari perfetta e rispondente agli ideali che aveva in mente.

Fig. 335. Madonna di Michelangelo.
Chiesa di Nostra Donna a Bruges.

La speranza di potere, una volta demolito il palco nella Cappella Sistina, proseguire il monumento a Giulio, già da tanto tempo ideato, svanì pel rincrudire degli avvenimenti già provocati dallo stesso pontefice con la lega di Cambrai (dicembre 1508) e prolungatisi sino alla morte di lui avvenuta il 21 febbraio 1513. Per qualche anno, quindi, a Roma non spirò più aria favorevole al lavoro di Michelangelo; ma quel suo periodo romano, dal 1508-1512, resta a rappresentare il punto culminante della sua vita, in accordo con quello di tutta l'arte romana che proprio in quegli anni vantava il suo maggior trionfo. Anche per noi, posteri, la contemporanea dimora di Michelangelo, di Raffaello e del Bramante in Roma, è un memorabile avvenimento. Però se ci restano sufficienti notizie per conoscere i rapporti, purtroppo non buoni, passati tra il Bramante e Michelangelo, ci duole di non averne altrettanti per conoscere i rapporti passati fra Michelangelo e Raffaello, che, dipingendo in Vaticano, divisi l'uno dall'altro per brevissimo spazio, si conobbero. Mentre Michelangelo era già il più celebrato maestro del tempo, Raffaello cominciava appena a venire in fama di eccellente pittore, ed è mirabile vedere com'ei giungesse, nullostante il terribile confronto e in apparenza senza sforzo alcuno, a conquistare il nome, non solo di grande, ma di sommo tra i pittori.

c. RAFFAELLO.

Periodo umbro. — Raffaello nacque in Urbino nel venerdì di Pasqua del 1483; nel venerdì di Pasqua del 1520, ossia 37 anni dopo, morì in Roma. Suo padre, Giovanni Santi pittore a sua volta, come è noto, era tenuto in buon conto nella corte feltresca e presso i suoi colleghi, ma egli morì nel 1494 quando Raffaello non aveva che undici anni. Probabilmente questi entrò poi a studiare nella bottega di Timoteo Viti, tornato in patria nell'aprile del 1495 da Bologna, dove era stato scolaro del Francia. Infatti fu considerato come il più forte pittore urbinate d'allora, e lo si trova anche più tardi in relazione personale con Raffaello. La sua influenza sulla maniera di costui si vuol ravvisare in qualche opera giovanile (frammenti dell'Incoronazione di san Nicola da Tolentino, a Brescia e a Napoli; il Redentore della Galleria di Brescia; Madonna fra due santi nel Museo di Berlino), ma quella del Perugino (del quale, negli anni 1501-1503, fu aiuto per diversi lavori e specialmente per gli affreschi della Sala del Cambio a Perugia) durò anche dopo che Raffaello si fu stabilito in Firenze (1504 o 1505). Era allora invalsa l'usanza di non lasciar libera la scelta della composizione all'artista, soprattutto se giovine ancora; spesso il committente indicava anche il modello a cui doveva conformarsi. Così avvenne che le grandi ancone, che Raffaello dipinse per le chiese di Perugia e di Città di Castello, somigliassero nella disposizione e nel soggetto ai quadri del Perugino e della scuola umbra. Così non è infatti difficile rintracciar i modelli del Crocifisso della Collezione Mond ora nella Galleria Nazionale di Londra, dell'Incoronazione nella Galleria Vaticana, dello Sposalizio della Madonna in Brera, nello stendardo di Città di Castello, e della Madonna di casa Ansidei, pur nella Galleria di Londra.

Queste opere presentano una grande importanza per chi studia il modo di evolversi di Raffaello; esse mostrano come il suo temperamento e il suo ingegno si aprissero la via pur tra le strettoie dei modelli prefissi. Il suo Sposalizio della Madonna (fig. 339), paragonato a quello che è attribuito al Perugino (fig. 338), a chi guardi superficialmente, appare somigliantissimo. Solo il tempio sembra più ricco, il fondo più arieggiato, i gruppi di destra e di sinistra invertiti di posto. Ma se si esamina tutto più attentamente, si deve riconoscere che i due quadri non hanno di comune che le linee generali. Come Raffaello ha dato al gruppo di mezzo un più profondo sentimento e più gentili movenze, così ha dato a quelli che formano il corteo una bellezza più solida e più varia, e alle figure ben altra vita e verità. La Madonna di casa Conestabile a Pietroburgo e la Madonna dei Duchi di Terranova (fig. 337) a Berlino, non sono certamente dello stesso anno; ma muovono ambedue dai primi disegni, a così dire, *umbri*. Nei due schizzi rispettivi, che si vedono sopra un unico foglio custodito ne' Musei di Berlino, le affinità con la scuola umbra appaiono più evidenti che nei quadri eseguiti. Dunque è da ricavarne che, lavorandovi, il giovine artista sentì la spinta della sua personale energia, man mano che la sua natura andava prendendo il sopravvento.

Del suo periodo umbro ci rimangono anche mezze figure di soggetto per lo più religioso, soffuse d'un sentimento di devozione ora più accentuato, ora più lieve (Madonne di casa Diotallevi e della Raccolta Solly, tutte due nel Museo di Berlino; S. Sebastiano, nell'Accademia Carrara di Bergamo). Appartengono invece al precedente periodo marchigiano il san Giorgio e il san Michele del Louvre, nonchè il Sogno del Cavaliere (fig. 340), eseguito con arte squisita ed ora nella Galleria Nazionale di Londra che ne possiede anche il disegno. Tali allegorie, del

Fig. 337. Raffaello: Madonna dei Duchi di Terranova. Berlino, Museo.

giovane sognatore che si trova a scegliere tra la virtù e il vizio, tra il dovere e il piacere, simboleggiati nelle due donne che gli stanno a lato, erano più specialmente trattate dall'arte dell'Alta Italia, con la quale Raffaello ebbe certo contatti in Urbino, appunto all'inizio del secolo.

Periodo fiorentino. — Ma l'influenza più feconda di risultati fu per lui quella ricevuta dal mondo artistico fiorentino. Il contatto, soprattutto, con fra' Bartolommeo (pag. 262) e l'aver intravveduta la maniera di Leonardo, lo sciolgono dai ceppi nei quali la scuola umbra lo teneva legato. Solo allora Raffaello spiega interamente la qualità maravigliosa di assimilarsi le maniere altrui, toglierne, con infinita delicatezza, quel che meglio giova all'arte sua, e farne una cosa nuova, ca-

ratteristica e personale. All'opposto di Michelangelo che si crea un mondo a sè, Raffaello apre volentieri l'animo suo alle influenze esterne, senza però assoggettarsi

Fig. 338. Pietro Perugino?: Sposalizio di Maria. Caen, Museo.

ad esse; dominandole, invece, ed unendole in una concordia ideale. Il perfetto equilibrio tra la sua forza creatrice e la facoltà di appropriarsi qualunque elemento che completi il suo genio, spiega come in Raffaello il cuore del cinquecento palpitasse anche più che in Michelangelo, sebbene a questo si debba riconoscere una maggior grandezza e una maggior forza.

Raffaello, a Firenze, va mutando, quantunque lentamente, i soggetti de' suoi quadri. Così, anche il sentimento espresso fino allora nelle sue pitture va gradual-

Fig. 339. Raffaello: Sposalizio di Maria. Milano, Pinacoteca di Brera.

mente dileguando, sino a che l'ambiente nuovo prende il sopravvento tanto pei soggetti quanto pel sentimento. La Madonna del Granduca (fig. 341) della Galleria Pitti e la Madonna di casa Tempi della Pinacoteca di Monaco, pur nella soave e umana intimità con cui la Madre e il Figlio si stringono l'uno all'altra, conservano ancora un certo senso di devozione. Soprattutto nel quadro di Firenze la bellezza

della Madonna a mezza figura appare quasi velata; appena ella osa aprire gli occhi e mostrare al Figlio la sua tenerezza; un vago presentimento del lontano martirio sembra spegnerle il sorriso sulle labbra. Ma nelle singole forme si osserva una maggiore libertà, un più stretto legame con la scuola fiorentina. Il tipo femminile che egli predilige nei suoi disegni esprime oramai una bellezza più matura; i tratti, la struttura del corpo, le figure acquistano maggior vigoria e pienezza. Il putto, oltre ad essere amoroso, comincia a divenire adorabilmente malizioso. Ecco final-

Fig. 340. Raffaello: Sogno del Cavaliere. Londra.

mente la Madre disegnata in tutta la figura e il Figlio che, a terra, giuoca col suo compagno Giovannino. L'azione si svolge in un luminoso paesaggio, e rappresenta schiettamente l'amore e la gioia materna. I più splendidi esempi di quel momento sono la Madonna del Cardellino (fig. 342) nella Galleria degli Uffizi, la Madonna del Prato nella Galleria di Vienna, e la « Bella Giardiniera » del Louvre. Queste Madonne di Raffaello ci sono in certo modo preannunciate dalle antiche Madonne fiorentine di fra' Filippo Lippi, e anche da quelle in rilievo di Donatello. La composizione della Sacra Famiglia con l'agnello, di Madrid, è poi precorsa dalla « Sant'Anna » di Leonardo — la cui influenza su Raffaello si sente anche nei ritratti, specialmente in quelli di Agnolo e di Maddalena Doni, della Galleria Pitti — e la composizione

della Sacra Famiglia di casa Carnigiani a Madrid muove dal metodo di fra' Bartolommeo. Malgrado ciò, Raffaello trova modo di evitare ogni dipendenza, di rimanere libero e sincero. Egli porta nell'opera sua solo quello che ha bene acquistato, ossia quello che ha fuso perfettamente col suo genio. Quanto egli abbia guadagnato in vigoria, nel breve ininterrotto esercizio della sua arte, risulta chiaro dal confronto tra le antiche sue Madonne con le Madonne create nel periodo fiorentino. La sua maniera, nel periodo umbro, è tale che, come dice il Vasari, tra le opere sue e quelle del Perugino suo maestro mal si saprebbe discernere; in quello fiorentino si mostra invece un artista indipendente. Infatti le sue Sacre Famiglie fiorentine non possono confondersi con quelle di nessun altro pittore; ed è quindi in esse che prima si deve cercare il « puro Raffaello ».

Fig. 341. Raffaello: Madonna del Granduca. Firenze, Galleria Pitti

È degno di osservazione il fatto che Raffaello lasciò correre diversi anni avanti di intrapprendere un quadro di grande composizione drammatica. Solo al termine della sua dimora a Firenze egli compì il *Cristo deposto* che Atalanta Baglioni, già molti anni prima, gli aveva ordinato. Ben a stento, provando, riprovando, ripetendo buon numero di abbozzi, aveva proceduto nel lavoro. Infine, ispirato da una incisione in rame del Mantegna, abbozzò tutta la composizione, e, allargando la scena, al compianto intorno al cadavere di Cristo (che in origine era la parte principale, e nella nuova forma passò in seconda linea) aggiunse il seppellimento ; ma l'opera, appunto pel modo onde fu eseguita e per certa freddezza, che oseremmo dire, accademica, è rimasta prova che l'indole di Raffaello non era nata per esprimere scene drammatiche.

Periodo romano. — Nel 1508 Raffaello lascia Firenze e va a cercar fortuna a Roma. Proprio allora Giulio II s'adoperava ardentemente per le costruzioni del

Fig. 342. Raffaello: Madonna del Cardellino. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Palazzo Vaticano, che il Bramante doveva ampliare, e per le decorazioni degli appartamenti papali. Raffaello entrò quindi tra i pittori, presentato al Papa dal Bramante suo concittadino, e non tardò ad acquistarsi la fede e l'ammirazione di Giulio, che gli affidò l'intero lavoro, durato molti anni. Gli affreschi della prima

sala furono eseguiti all'inizio della sua dimora a Roma (fino al 1511); i quadri murali delle altre furono compiti con l'aiuto di scolari, la cui parte andò crescendo di anno in anno. Finalmente le ultime sale furono dipinte dopo la morte di Raffaello, in parte anche senza i suoi disegni.

La prima stanza, dove si trattavano e sigillavano le bolle di grazia in presenza del Papa, aveva nome di *Sala della Segnatura*. Nel soffitto Raffaello, serbando con reverenza la parte decorativa del suo predecessore Sodoma, dipinse in quattro tondi quattro figure allegoriche: la Poesia, la Teologia, la Filosofia e la Giustizia, simboleggiando in esse l'ambito in cui si muove la vita spirituale dell'uomo e le potenze che lo governano. Nei quattro grandi dipinti murali raffigurò le genti che a quelle potenze rendono omaggio e le rappresentano in terra. Nel dipinto noto sotto il nome di « Disputa » (fig. 343) vediamo uniti gli eroi della fede e quelli dei quali la fede fu costante aspirazione. Nel cielo aperto si vede Cristo nel mezzo, tra la Madonna, il Battista e dodici santi del Vecchio e del Nuovo Testamento, seduti e disposti sopra una elegante curva « absidale », già accennata da Raffaello nell'affresco di S. Severo in Perugia. Il Padre Eterno è librato in alto, al disopra di Gesù, mentre il simbolo dello Spirito Santo si intravede nella corona delle nuvole. Più sotto e intorno all'altare, sul quale raggia l'ostia inclusa nel ciborio, prendono posto prima i quattro grandi Padri della Chiesa. Più in là, tra papi, cardinali, vescovi e frati, che rappresentano il mondo chiesastico, si raccolgono gruppi di uomini — fra cui riconosciamo Dante e il beato Angelico — nella cui espressione si leggono le diverse gradazioni del sentimento religioso, dal dubbio tormentoso alla fede ispirata. Questa elevazione del soggetto dal campo storico all'idealistico, dove diventa possibile la espressione dei più diversi sentimenti, conferisce vita al mirabile affresco.

Sulla parete di contro, Raffaello dipinse la *Scuola d'Atene* (fig. 344) in onore della Scienza e della Filosofia, seguendo le teorie platoniche allora dominanti, perchè diffuse largamente da Marsilio Ficino. L'idea fondamentale di questa pittura è antichissima. Essa risale all'accolta d'eroi visitata da Enea nell'Averno, seguita da Boezio, ripresa da Dante nel suo Limbo e dal Petrarca ne' suoi Trionfi. In arte troviamo sin dal Medio Evo rappresentati volentieri, insieme alle figure allegoriche delle sette Arti liberali, anche i loro rappresentanti. Ma Raffaello non si attiene a queste unioni; egli ci pone innanzi i pensatori, i ricercatori, i maestri, e, per quanto lo permette il soggetto, ce li mostra nelle loro azioni più svariate. Dall'atrio di un tempio, l'Accademia, di linee bramantesche e disegnato in modo perfetto, s'avanzano i due principi della Filosofia, il divino Platone e Aristotile che indaga la sostanza di ogni cosa. Una numerosa schiera — a sinistra, di dialettici; a destra, di fisici — li segue e popola il piano più elevato. Vi si riconoscono Socrate a sinistra di Platone, e Diogene che giace sulla scalea seminudo. In basso e dinanzi stanno i gruppi degli scienziati che, aprendo la via alle conoscenze filosofiche, sono come i primi gradini della scala: a diritta, astronomi e geometri; a manca, grammatici, musici e aritmetici. Naturalmente Raffaello ha introdotto nella sua figurazione alcuni singoli rappresentanti delle scienze, come riconoscimento dei gruppi. Così non si può non riconoscere Tolomeo col globo e Pitagora, cui un discepolo tiene davanti una tavola coi Numeri. La novità, l'importanza e il grande pregio dell'opera di Raffaello consistono nella vita che anima ogni gruppo e nell'intimo le-

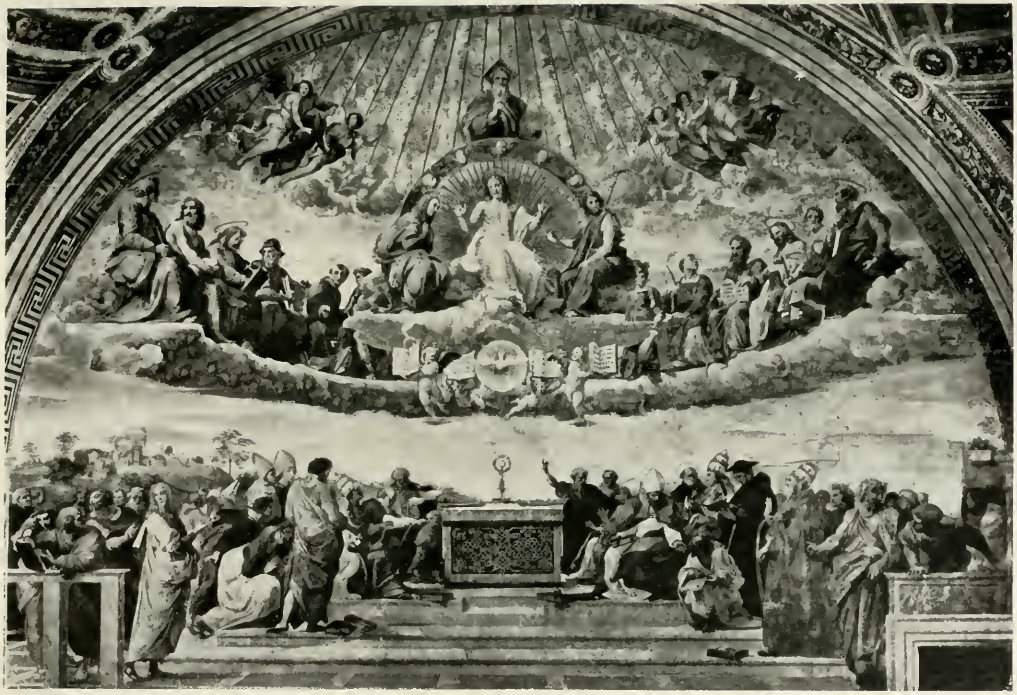

Fig. 343. RAFFAELLO: LA DISPUTA DEL SACRAMENTO — ROMA, VATICANO.

game che li unisce in un tutto, grazie alla necessità, dominante e psicologica, che li attrae intorno al punto centrale raffigurato nelle figure maestose di Aristotile e di Platone. Modestamente Raffaello introdusse il suo ritratto nell'angolo estremo (a destra) d' accanto a un altro personaggio che un tempo si credeva il Perugino e che ora si ritiene il Sodoma, il quale aveva dipinta parte della vôlta.

Il terzo quadro, nella parete dov'è la finestra, rappresenta il Parnaso. Gli antichi e i moderni poeti sono radunati intorno ad Apollo e alle Muse. Il cieco Omero li sovrasta tutti, e, come chiamato da un divino afflato, s'avanza calmo e solenne, tra la lieta gara degli altri poeti. L'affresco della parete opposta è la glorificazione della Giustizia, e si divide in tre parti: nella prima (lunetta) le tre virtù, Fortezza, Prudenza e Temperanza; ai due lati della finestra, la consegna del codice terreno e di quello divino all'imperatore e al papa (Giustiniano e Gregorio IX).

Gli affreschi della seconda stanza, cominciati mentre ancora viveva Giulio II ma compiuti solo dopo che Leone X fu salito al soglio pontificale (1513), rappresentano le apparizioni della Divinità a salvezza della Chiesa e della Fede. Nel primo affresco, che diede il nome alla stanza, è raffigurato Eliodoro scacciato dal tempio di Gerusalemme (fig. 346). Il guerriero siriaco, che sta per lasciare il tempio col tesoro rubato, è gettato a terra da un guerriero celeste. Il Sommo Sacerdote Onia, inginocchiato ai piedi dell'altare nell'atto d'invocar, in aiuto, il Cielo, dal fondo del tempio non vede che la sua preghiera è già esaudita; ma ben lo vedono le donne e i fanciulli invasi dal terrore all'improvvisa apparizione, e i giovani che si arrampicano su uno zoccolo per meglio dominare la scena. Da sinistra s'avanza, portato da quattro sediari, il Papa (ritratto di Giulio II), che con la calma dignità del suo atteggiamento fa un magnifico contrasto col gruppo delle donne agitate e di Eliodoro. In tale contrasto, anzi, si palesa un'altra delle virtù di Raffaello. Dopo aver condotto la passione al suo più alto grado, egli sa ritornare alla più composta espressione, armonizzando questa con quella. Invece di insistere in una tensione che diverrebbe penosa, Raffaello volentieri ci rasserena con una soluzione confortante.

Assai affine alla scena di Eliodoro è quella figurata nella parete di contro, dove si vede Attila che, dai Principi degli Apostoli — san Pietro e san Paolo, i quali appaiono nel cielo — è respinto dal suolo romano. Anche qui è presente il Papa (con le fattezze di Leone X) e non solo come spettatore, ma col gesto della mano annuente all'atto degli Apostoli. Nei cavalieri del Re Unno si scorge per la prima volta una forte somiglianza coi classici e specialmente con alcuni scolpiti nei rilievi della Colonna Trajana.

Dei due affreschi, nelle pareti delle finestre, uno rappresenta *S. Pietro liberato dal carcere* e mostra un singolar effetto pittorico, essendo la scena rischiarata dalla luce lunare, dal lume delle fiaccole e dallo splendore di un angelo (fig. 345); l'altro rappresenta la cosidetta *Messa di Bolsena*, dove al prete incredulo, che sta all'altare, appar l'ostia gocciante del sangue di Cristo (fig. 347). La presenza della Corte papale dà campo a Raffaello di collocar qui una serie di maravigliose figure piene di carattere, e d'inserirle senza sforzo nella figurazione di un miracolo per sè stesso artisticamente poco efficace.

Nella terza stanza, oltre ai *Prigionieri di Ostia* (battaglia avvenuta nell'849), richiama l'attenzione l'*Incendio di Borgo* (cioè del quartiere vaticano) spento dalla benedizione papale. Invece di riprodurre il fatto nella sua realtà, Raffaello ricorre

Fig. 344. RAFFAELLO: LA SCUOLA D'ATENE — ROMA, VATICANO.

ai classici episodi dell'incendio di Troja; e così, trasportando un avvenimento, relativamente recente, nella remota età eroica, dà ai vari gruppi, di fughe e di salvamenti, un carattere grandioso ed ideale (fig. 348). Gli altri due affreschi hanno per soggetto l'*Incoronazione di Carlo Magno*, e *Leone III* che, in occasione di una contesa tra lui e i patrizi romani, fa giuramento di purificazione davanti all'imperatore. In questi dipinti non c'è solo l'intenzione di rendere omaggio alla potenza papale in genere, ma più specialmente l'intenzione di lusingare la persona di Leone X, donde la scelta di scene tolte dalla vita di Papi dello stesso nome. Gli affreschi

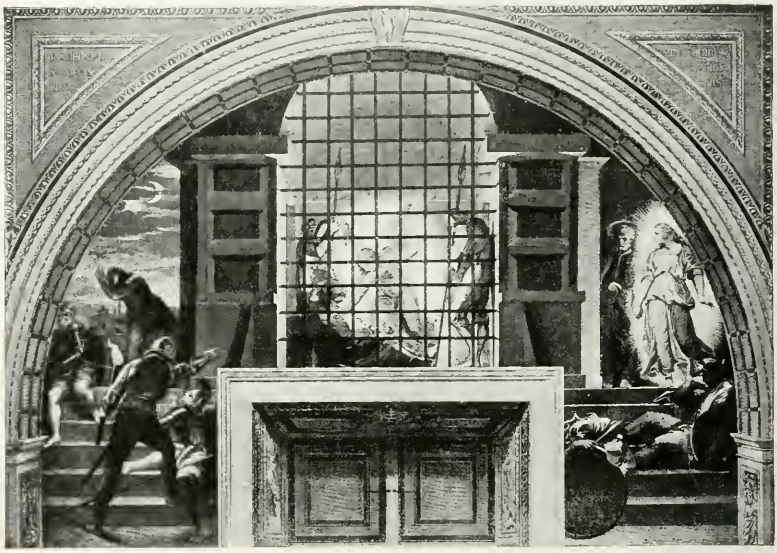

Fig. 345. Raffaello: Liberazione di san Pietro. Roma, Vaticano. Dalla stampa del Volpato.

della quarta e ultima stanza, con la battaglia di Costantino e altri episodi della sua vita, non sono più opera di Raffaello, ma de' suoi scolari.

Finchè visse Giulio II, Raffaello potè tenere raccolta la propria attività, cosicchè la parte che ebbero gli scolari nelle opere sue è poca. Ma, salito al pontificato Leone X (1513) Raffaello si trovò sopraccarico di commissioni, di carattere principalmente decorativo, che richiesero sempre più la collaborazione degli scolari. Per poco, poi, le sue forze non si dispersero interamente quando assunse la direzione della fabbrica di S. Pietro, e, salendo sempre più in fama, crebbe anche la richiesta di opere sue. Non vi fu cortigiano, non principe amante dell'arte che non amasse aver un quadro di Raffaello. E appunto per ciò negli ultimi cinque anni della sua vita il numero delle opere, compiute veramente da lui, fu esiguissimo. Il ritratto

Fig. 348. — RAFFAELLO: L'INCENDIO DI BORGO. ROMA, VATICANO.

ad es. di Giovanna d'Aragona, moglie di Ascanio Colonna, fu disegnato da uno scolaro mandato apposta a Napoli, poi dipinto nella bottega di Raffaello e da lui forse appena finito. Anche al celebre ritratto di Leone X coi due cardinali a lato collaborò Giulio Romano. Ed è per questo che i ritratti del primo periodo romano sono, per la conoscenza della maniera del maestro, molto più importanti che i posteriori.

L'andata a Roma fu ben più feconda di risultati per il nostro pittore, che non la dimora a Firenze. Le solenni reminiscenze storiche, la vista del gran mondo ec-

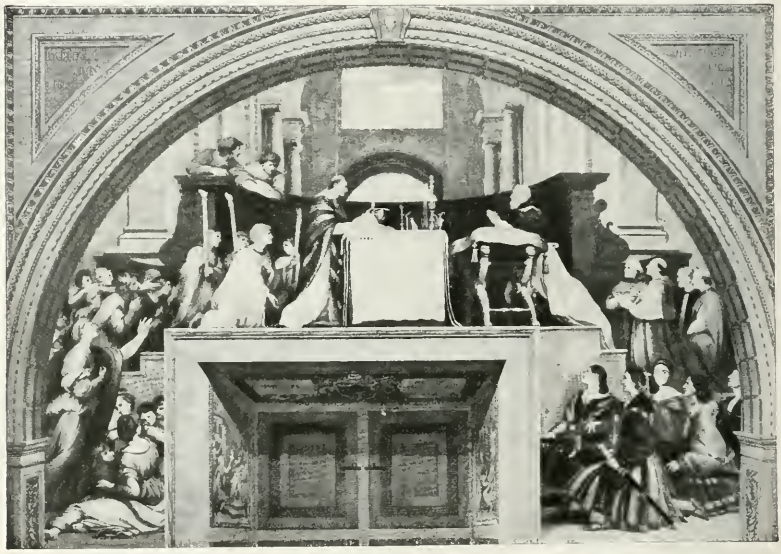

Fig. 347. Raffaello: La Messa di Bolsena. Roma, Vaticano. Dalla stampa di Raffaele Morghen.

clesiastico, imperante sulle genti, i personaggi famosi coi quali si trovò a vivere alla Corte papale, la vicinanza del Bramante e di Michelangelo, tutto contribuì ad aprire nuovi orizzonti alla fantasia di Raffaello. Solo in Roma egli poteva dare alle sue composizioni lo slancio ideale che appare nei dipinti delle Stanze. Ed anche il senso della forma par che s'allarghi e si rischiari. Certo l'anima sua è colpita dalla austera bellezza della campagna romana, e il tipo femminile romano, nella sua magnifica venustà, conquista il suo cuore. Il fondo dei suoi quadri ritrae ormai quasi sempre i dintorni di Roma così ricchi di nobili ruine, e la donna romana co' suoi occhi ardenti, il nudo superbo, le ampie spalle non si trova allora solo nella Donna velata della Galleria Pitti (fig. 349), ma anche nelle Madonne e nelle Sante. Anzi in questo periodo l' evoluzione dell' arte di Raffaello si scorge,

Fig. 348. RAFFAELLO: L'INCENDIO DI BORGO. ROMA, VATICANO.

meglio che altrove, nelle Madonne. Dapprima egli segue, con qualche maggior libertà e larghezza di forme, il solito schema fiorentino (Madonna di Loreto e Madonna col diadema, delle quali finora non si conoscono che copie); in seguito, nel concretare il nuovo tipo ideale della Vergine tiene due vie, rappresentandola ora come la bellezza perfetta, ora come la creatura « piena di grazia ». Non è vero che la Madonna della Seggiola (tav. IX) nella Galleria Pitti sia una profanazione dell'ideale di Maria, poichè non è a dimenticare che la bellezza era considerata nel Rinascimento come una diretta espressione dell'essenza divina. La suprema bellezza della Madonna, unita a una fresca vivacità, cui dà risalto il vestito popolare, o, come solevasi anche dire « zingaresco », del pari che la sapiente eppur spontanea composizione, fanno di questo tondo una delle più deliziose e adorabili creazioni del maestro. Quanto diversa dalla Madonna della Seggiola è la Madonna del Pesce del Museo di Madrid, alla cui esecuzione lavorò anche Giulio Romano. S. Gerolamo è alla destra della Vergine in trono, l'arcangelo Raffaele col piccolo Tobia a sinistra. Maria appare austera in viso, e nei due giovani si legge un senso di venerazione profonda. Il sentimento di misticismo che emana da questo quadro sale fino all'esaltazione nella cosidetta Madonna di Foligno, che, col Bambino, appare nell'aria, in atto di proteggere Sigismondo Conti, segretario del Papa, e difenderlo dalla bomba caduta sopra la sua casa presso Foligno (Pinacoteca Vaticana). L'effetto della visione soprannaturale è poi reso con maggior forza nella Santa Cecilia (fig. 351), ornamento della Pinacoteca di Bologna. Tace la musica terrena, mentre lievemente escono dalle labbra

Fig. 349. Raffaello: La Donna velata. Firenze, Galleria Pitti.

RAFFAELLO: MADONNA DELLA SEGGIOLA.

Firenze, Galleria Pitti.

angeliche le armonie celesti che Cecilia ascolta estatica, circondata da santi, assorti o rapiti in lei.

I quadri di cavalletto di Raffaello appartenenti al suo primo periodo romano, hanno inoltre il pregio di un maraviglioso colorito. Il contatto, la conoscenza di Sebastiano del Piombo (venuto da Venezia nel 1511), al quale il lavoro della Farnesina lo aveva accomunato, gli giovò assai insegnandogli a curare, piuttosto che la purezza e lo splendore dei toni locali, il colorito generale, fuso, caldo e pieno. Con questa nuova maniera le carni guadagnano in verità e in bellezza; ed è da quel momento che Raffaello dedica maggior cura ai ritratti, tra' quali il ritratto di Giulio II (fig. 350), dove sono così indagate e con vigoroso colorito espresse le caratteristiche personali dell'imperioso Pontefice. Se ne hanno parecchi esemplari; ma l'originale è oggi dai più ritenuto quello custodito a Pitti.

Fig. 350. Raffaello: Ritratto di Giulio II. Firenze, Galleria Pitti.

A Leone X si deve gratitudine per aver dato a Raffaello anche due commissioni di lavori più proprii dell'arte decorativa.

Al posto dei vecchi tappeti che ornavano il basso delle pareti nella Cappella Sistina, si doveva collocarne dei nuovi. Si diede perciò a Raffaello l'incarico di far le composizioni per tali arazzi (1514-1516). Fu infatti su cartoni disegnati specialmente dal Penni, ma sotto la sua direzione, che se ne eseguirono a Bruxelles dapprima sette ad opera di Pietro Van Aelst, e poi altri tre, dei quali i cartoni furono forniti dal Penni, da Giulio Romano e da Giovanni da Udine. I dieci tappeti vennero esposti la prima volta nella Cappella Sistina il giorno di santo Stefano, 26 dicembre 1519, e si conservano ancora, quantunque mal ridotti, in Vaticano. Dei cartoni, tre sono perduti; sette, ritrovati dal Rubens a Bruxelles, caddero in mano a Carlo I d'Inghilterra, e ora sono nel Museo Vittoria, anch'essi molto deperiti perchè dipinti a lieve colore a guazzo su fogli di carta incollati insieme. Quantunque si debbano come esecuzione più ai discepoli che a lui, pure, come composizione, rappresentano, dopo gli affreschi del Vaticano, una delle maggiori opere di Raffaello, dove il suo stile si palesa co' suoi tratti partico-

lari, col solido equilibrio che non vien turbato neppur nelle figurazioni più appassionate, con la severità delle linee, con l'avversione a ogni violenza (fig. 352 e 353).

Il secondo grande incarico datogli da Leone X fu quello di ornare le *Loggie*, ossia la galleria aperta sul primo cortile del Palazzo Vaticano (cortile di S. Damaso).

Fig. 351. Raffaello: Santa Cecilia. Bologna, Pinacoteca.

Le vôlte a cupola, i pilastri (fig. 268), le pareti di fondo, tutto fu decorato di pitture dagli scolari di Raffaello, sopra suoi disegni, dal 1515 al 1519. Ciascuna delle tredici vôlte fu suddivisa in quattro campi, contenenti altrettanti quadri biblici. Sono quindi cinquantadue quadretti che, sotto il nome di Bibbia di Raffaello, furono spesso riprodotti mediante incisioni in rame. Nelle scene della giovinezza di Mosè, sono concezioni originali, di un effetto incantevole. In questi quadretti disegnati da lui, Raffaello non dà che il nucleo dell'azione. Eppure, nonostante la loro piccolezza, sono forti e grandiosi, tanto che parecchi d'essi divennero tipici per le figurazioni bibliche dei tempi più tardi. Inoltre le Loggie ebbero una influenza colossale, soprattutto, per quanto riguarda la decorazione interna dei palazzi. Come già dicemmo a pag. 249, le pareti e i pilastri furono dipinti da Giovanni da Udine, a grotteschi, e imitati poi in molte ville romane dagli stessi scolari di Raffaello che ne diffusero il gusto. Così l'impulso dato ai grotteschi, quantunque in uso da qualche tempo, è merito indiscutibile di Raffaello, com'anche il culto dell'arte classica, al quale nelle Loggie è fatto largo campo. Nei rilievi a

stucco e nei medaglioni dipinti, gli scolari di Raffaello si giovano degli abbondanti frutti raccolti nello studio dell'antico. Così rivediamo tutta una serie di scolture classiche (statue, sarcofagi, cammei, ecc.) disegnate o modellate rapidamente, in mezzo a bizzarrie d'ogni sorta.

Oltre che nel Papa, Raffaello trovò un fervido mecenate in Agostino Chigi, ricco mercante e squisito intenditore d'arte. Per incarico suo, Raffaello dipinse sopra un arco della chiesa di S. Maria della Pace le quattro Sibille. Il paragone con quelle di Michelangelo si impone, e Raffaello lo segue in quanto che le accoppia con gli angeli, come del resto aveva fatto anche Nicola Pisano nel pulpito di Pistoia. Ma

Fig. 352. Raffaello e G. F. Penni: La pesca miracolosa. Londra, Museo Vittoria.

l'opera sua rimane ragguardevole per la bellezza della linea di tutto il gruppo, così ben circoscritto nell'arco e pur così liberamente mosso, per la grazia delle figure femminili e per la delicatezza degli angeli (fig. 354). Da' suoi rapporti col Chigi ebbero origine altri affreschi. Nella loggia terrena della villa che questi si fece fabbricare ed ha nome di Farnesina (fig. 221) Raffaello dipinse Galatea trionfante, circondata dai tritoni, navigante sopra una conchiglia tirata dai delfini. Qui lavorarono con Raffaello altri artisti: il Sodoma (v. a pag. 275), il Peruzzi e Sebastiano del Piombo. Ma più tardi, fino al 1518, il Chigi affidò al solo Raffaello la decorazione della grande sala. La disposizione del ciclo pittorico è chiaramente sua, ma l'esecuzione è dei discepoli e in ispecie del Penni e di Giulio Romano. Nelle quattordici vele della vôlta vedesi figurato il *Trionfo d'Amore*, che toglie, come buona

preda, le armi a tutti gli Dei e si afferma dominatore del mondo. Nei quattordici peducci, incorniciati da fitti festoni di frutti, sono espresse varie scene della favola di Psiche, come le racconta Apuleio. Tra queste pitture le più rinomate sono quella che rappresenta le Grazie, alle quali Amore indica la prediletta Psiche (fig. 355) e quella dove Mercurio è mandato da Giove a prendere Psiche fuggitiva. Nel centro del soffitto, finalmente, come in due arazzi distesi, si vedono: Giove che riceve Psiche

Fig. 353. Raffaello e G. F. Penni: S. Paolo predica in Atene. Londra, Museo Vittoria.

nell'Olimpo e le nozze di Amore e Psiche. Intorno alla tavola, accanto agli sposi, stanno Giove e Giunone, Nettuno e Anfitrite, Plutone e Proserpina, Ercole ed Ebe. Bacco fa da coppiere, Ganimede versa a Giove l'ambrosia degli Dei, mentre le Grazie e le Ninfe spargono fiori. A sinistra appare il coro delle Muse, guidato dalla lira d'Apollo e dal flauto di Pane, mentre, al canto nuziale, Venere comincia a danzare leggiadramente. Questa decorazione risponde a maraviglia all'ambiente costruito per le gioconde impressioni, dedicato ai più raffinati piaceri della vita.

Raffaello, così come visse negli ultimi anni in Roma, risveglia in noi l'immagine di un vero principe d'artisti, che, adorato da una schiera di scolari, non conosca limiti al suo potere, sì che tutti gli si accostino con reverenza. Egli si dedica a tutti i rami dell'arte; dirige la fabbrica di S. Pietro e disegna piani per palazzi;

i maggiori monumenti pittorici sono creati da lui o sotto la sua sorveglianza, e anche sull'arte dell'incisione in rame esercita una durevole influenza specialmente col mezzo

Fig. 354. Raffaello: Gruppo di sinistra delle Sibille. Roma, S. Maria della Pace.

di Marcantonio Raimondi bolognese (1488?-1534). Egli non si appassiona soltanto per l'arte classica, ma cerca di penetrare nelle forme e nelle linee dell'antica Roma e accarezza il sogno di una ricostituzione ideale della città eterna. Solo la più pro-

digiosa delle attività poteva dominare un così ampio programma. E di tale potenza di lavoro la testimonianza maggiore è la lunga accurata preparazione richiesta da tutte le sue opere più importanti, di ognuna delle quali ci rimangono numerosi schizzi, modelli e studi. Molti sono i preziosi abbozzi e i disegni delle opere che non

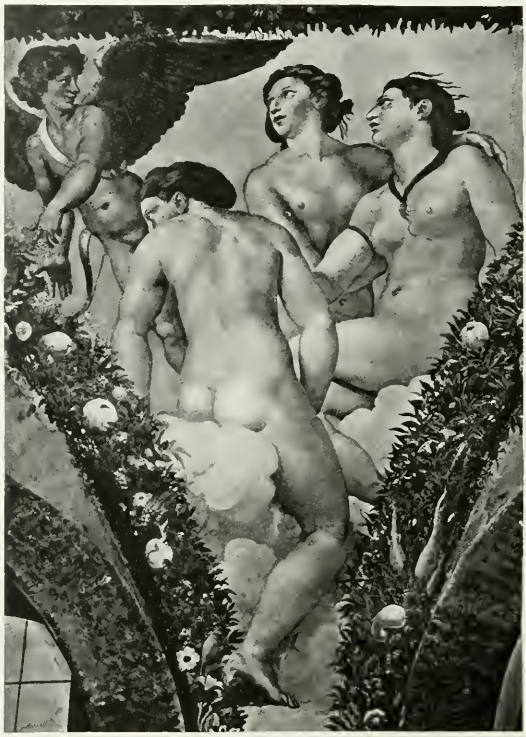

Fig. 355. Raffaello e Giulio Romano: Amore e le Grazie. Roma, Farnesina.

potè compiere. La sua fantasia creatrice era anche superiore alle sue opere, nullameno non si riesce a comprendere come un uomo solo potesse eseguire o anche solo dirigere un'opera così colossale. Maraviglioso è infine che in essa non appaia mai traccia di stanchezza!

Mentre dirigeva i lavori dei cartoni, dipinse i suoi migliori ritratti (il Castiglione al Louvre) e creò di getto la Madonna, detta « Sistina » perchè fatta pel Convento di S. Sisto in Piacenza (tav. X). L'assoluta perfezione di quest'opera (ora a

RAFFAELLO MADONNA SISTINA.

Dresda, Galleria.

Dresda) dove la più diretta e vivace ispirazione va accompagnata alla più amorosa cura d'ogni linea e d'ogni forma, ha fatto credere che appartenesse agli ultimissimi

Fig. 356. Raffaello e scolari: Trasfigurazione di Cristo. Roma, Vaticano.

anni della sua vita. Più alto di così Raffaello non è mai salito; non è quindi a maravigliarsi se taluni hanno pensato volentieri che egli avesse chiuso la sua carriera con l'opera sua più elevata e più bella per ispirazione, per sentimento, per grandiosità di forme, per splendore di colorito. In verità la Madonna Sistina, che può ben dirsi

divina, è del 1517 e rappresenta la più perfetta espressione dell'ideale raffaellesco della Vergine. Nei quadri di cavalletto degli ultimi anni si ammira lo sforzo dell'artista verso una maggior ricchezza e una maggiore profondità di composizione. Così la *Sacra Famiglia di Francesco I*, al Louvre, dipinta nel 1518 per la maggior parte da Giulio Romano, paragonata alle altre, mostra una più intensa ricerca di aggruppamenti. Finalmente la Trasfigurazione, in Vaticano (fig. 356), supera tutte le altre opere per l'ardimento col quale sono svolte insieme due scene: la trasfigurazione di Cristo e il demoniaco presentato agli Apostoli. Purtroppo la morte (6 aprile 1520) colse il maestro mentre vi lavorava, sì che la tavola rimasta imperfetta fu compiuta dai discepoli, in ispecie da Giulio Romano e dal Penni.

Per molto tempo durò l'influenza di Raffaello e della sua scuola, cui appartennero Polidoro da Caravaggio († 1543; pag. 244), Giovanni da Udine (1487-1564; pag. 249), Giovanni Francesco Penni detto il Fattore (1496-1536), Perin del Vaga (1499-1547; pag. 250), Giulio Romano (1492-1546) ecc. In alcune loro opere come la *Madonna della rasca* di Giulio Romano (Dresda) e nei dipinti di Andrea (Sabbattini) da Salerno (1480-1545) nel Museo di Napoli (vedi anche, nella stessa città, l'affresco di S. Gennaro dei Poveri), appare manifesto lo stile del maestro. Però, a poco a poco, l'influenza di Michelangelo fa alquanto impallidire i modelli raffaelleschi.

Dopo il sacco dato a Roma dalle soldatesche (1527), cessa il grande concorso degli artisti in quella città. La politica rovinosa ha preparato tristi giorni anche all'arte, e già disperde i maestri che in Roma si trovavano. Giulio Romano è chiamato a Mantova. Marcantonio, le cui incisioni in rame erano soprattutto celebri perchè fondate sui disegni di Raffaello, torna a Bologna, dove approda anche il Parmigianino. Giovanni da Udine rimpatria; e Polidoro da Caravaggio, gran pittore decorativo, celebre per la sua famigliarità con la mitologia antica, si trasferisce nell'Italia meridionale. Anche le scuole locali dell'Italia centrale in questo tempo si allontanano dall'ambito popolare e perdono ogni originalità.

d. L'OPERA TARDA DI MICHELANGELO.

Dopo la morte di Raffaello, Michelangelo rimase il principe incontrastato degli artisti italiani. Già i suoi seguaci e i suoi scolari ne avevano sostenuto il primato, vivente ancora Raffaello, mettendo questo in mala vista a Michelangelo e anche calunniandolo. Ma la loro speranza di raccogliere l'eredità di Raffaello andò delusa!

Nulla poi mutò nella vita del maestro, poichè la cerchia della sua attività restò la stessa, dovendo, come prima, adattarsi alla volubilità del Papa mediceo. Dopo esser tornato ad occuparsi del sepolcro di Giulio II e aver scolpito il Gesù della chiesa della Minerva in Roma (1515-1520) lavorò per la facciata di S. Lorenzo. Perdette tempo a Pietrasanta ad aprir strade e cave, e trarne marmi e colonne; fece e rifece progetti di legno e di terra; studiò membrature e decorazioni; e poi, con grande e giusta ira sua, nulla si concluse. La morte di due membri della famiglia Medici fece sorgere l'idea e il piano di un gran monumento sepolcrale in

onore dei Medici. E Michelangelo si mise con ardore all'opera oltre che a provvedere ai lavori della sagrestia e della libreria di S. Lorenzo. Varie circostanze impedirono

Fig. 357. Michelangelo: Sepolcro di Lorenzo de' Medici. Firenze, Cappelle Medicee.

però il rapido procedere di tutto ed obbligarono l'artista a mutar ancora il piano e le proporzioni del monumento quale dapprima erasi pensato di fare. Poi, da ultimo, fu deciso di dedicare il monumento ai due più giovani membri della famiglia, che

non furono a dir vero i più grandi: a Giuliano duca di Nemours († 1516) e a Lorenzo duca di Urbino († 1519). Michelangelo aveva già condotto a termine alcune

Fig. 358. Michelangelo: Sepolcro di Giuliano de' Medici. Firenze, Cappelle Medicee.

figure, quando scoppiò la sciagurata guerra tra la Repubblica di Firenze e i Medici, la quale finì con la distruzione della libertà fiorentina e col mutamento della repubblica in ducato. Durante l'assedio della sua città, Michelangelo si adoperò a

dirigerne la difesa, schierandosi tra i nemici dei Medici. Clemente VII nullameno lo perdonò presto e l'invitò a continuare il « lavoro della sagrestia e della libreria ». Così dopo aver da poco scolpito il piccolo David (Museo Nazionale di Firenze) e dipinta la Leda, ora smarrita, riprese l'ingente fatica, di cui la sua salute si risentì lungamente.

I due monumenti sepolcrali sono disposti all'identico modo nella sagrestia nuova di S. Lorenzo. Sul coperchio dei sarcofagi posano due figure allegoriche dominate

Fig. 359. Michelangelo: Giuliano de' Medici. Firenze, Cappelle Medicee.

Fig. 360. Michelangelo: Lorenzo de' Medici. Firenze, Cappelle Medicee.

dalla statua del sepolto, collocata in una nicchia soprastante (fig. 359 e 360). L'idea fondamentale è che il Tempo, personificato nelle quattro parti del giorno, pianga la morte prematura dei due Duchi. In origine dovevano trovar posto nei monumenti anche alcune figure di Fiumi, nonchè quella della Terra desolata di perdere i due « eroi » e il Cielo lieto del nuovo ornamento acquistato. Nelle statue dei due giovani, Michelangelo non si propose di fare due ritratti. Lorenzo duca d'Urbino (fig. 357 e 360) è in atto meditabondo, sì che fu detto « il pensoso »; Giuliano duca di Nemours, come gonfaloniere della Chiesa, è vestito alla romana (fig. 358 e 359); ma

nè l'uno nè l'altro hanno caratteri personali. La Notte e il Giorno stanno ai piedi di Giuliano, il Crepuscolo e l'Aurora sotto la statua di Lorenzo. Qualche parte, lasciata ad arte incompiuta, contribuisce ad aumentare, nella grandiosità delle forme, la forza dei contrasti e il mistero che da esse emana e scuote e commuove.

Il ritorno a Roma rappresentava per Michelangelo la speranza di riprendere il lavoro del sepolcro di Giulio II, e portarlo a compimento. Nel decennio che era trascorso dall'accettazione dell'impresa, il disegno del monumento gigantesco, il quale doveva comprendere non meno di quaranta statue, aveva subito vari muta-

Fig. 361. Michelangelo: Sepolcro di Giulio II. Roma, S. Pietro in Vincoli.

menti e riduzioni. E ancora continuarono le difficoltà e gli impedimenti, chè Paolo III lo chiamò ad altri lavori costringendolo di nuovo a tralasciar quello. Così solo dopo quarant'anni dall'inizio (1505-1544) il monumento fu compiuto e collocato nella chiesa di S. Pietro in Vincoli; ma oramai così diminuito, e, saremmo per dire, deformato dalla brutta elevazione fatta sulla parete, da non essere più che una larva della grandiosa concezione originaria. Delle tre figure del basso (Rachele, Lia e Mosè; fig. 361) solo il Mosè forte, accigliato, terrificante, è famoso (fig. 362). Più che la bellezza superba di alcuni particolari, come il braccio sinistro, la barba, il ginocchio, è da ammirare l'arte perfetta con la quale è reso l'istantaneo ardimento di quella grande anima, che a stento raffrena lo sdegno vedendo il suo popolo traviato. Parecchie delle statue finite a mezzo o per intero da Michelangelo per la sepoltura

non trovarono posto in questa immiserita riduzione e andarono sparse in vari luoghi (Firenze, Parigi). Quello che rimane di più importante sono gli Schiavi (fig. 364),

Fig. 362. Michelangelo: Mosè. Roma, S. Pietro in Vincoli.

che erano destinati, insieme ad altre statue, a cingere in basso il monumento, e a rappresentare le Provincie conquistate da Giulio II, nonchè le Arti decadute dopo la sua morte.

Malgrado le riduzioni patite da questo monumento e dai sepolcri dei Medici, la fama di Michelangelo quale scultore riposa soprattutto su di essi, perchè ci fanno meglio conoscere l'ideale che dominava l'anima di quel sommo. Certo nulla può vantar

Fig. 363. Michelangelo: Giudizio Universale. Roma, Cappella Sistina.

l'arte di più grande che la potenza del sentimento destata in quei marmi. È passione a stento rattenuta, è ardore di conquista, è profonda concentrazione del suo spirito austero e triste, che, signoreggiando le forme umane, ne sprigiona l'anima quasi per forza improvvisa e come risvegliandola da un sogno. Spesso appar maraviglioso anche il modo audacissimo col quale egli tratta il marmo, dandogli vita

e colore col lasciare, volutamente, parti di gradina in contrasto con parti finite sino alla lucentezza. Si comprende poi come nell'ardore della creazione non si curasse dei limiti imposti dalla inerte materia.

L'opera che, a muovere dal 1534 e sino al 1541, impedì a Michelangelo di occuparsi del monumento di Giulio II, fu il Giudizio Universale frescato sulla parete dell'altar maggiore nella Cappella Sistina. Paolo III, che voleva che il suo pontificato si gloriasse di un'opera di Michelangelo, gliene diede l'incarico, sacrificando, per questo, tre storie affrescate dal Perugino. Il giorno di Natale del 1541 la gigantesca pittura fu scoperta e fece sull'animo di tutti l'impressione stessa del *Dies irae*, tanto terribilmente Michelangelo vi aveva rappresentata la potenza vendicativa di Cristo, e il formidabile giudizio. Cristo, a lato della Madre, circondato da una innumerevole schiera di santi, tiene il mezzo del dipintó. I Martiri, che stanno più presso a lui, coi simboli del loro martirio in mano e levati in alto, in atto di minaccia, sono di un effetto potente. Nella parte inferiore turbinano i risorti, alcuni portati alla beatitudine, altri cacciati all'Inferno, mentre nel mezzo i sette angeli del Giudizio dànno fiato alle trombe. Nella zona inferiore a sinistra si vedono i risorti uscir dalle tombe; a destra Caronte che conduce i dannati all'Inferno, dove Minos giudice li attende (fig. 363).

Fig. 364. Michelangelo: Schiavo. Parigi, Louvre.

Il Giudizio Universale non è l'ultima opera di Michelangelo. Fra il 1543 e il 1550 egli dipinse, nella Cappella Paolina in Vaticano, la Conversione di san Paolo e la Crocifissione di san Pietro. Ma ambedue questi affreschi sono molto inferiori ai precedenti. Lo stesso Buonarroti confessò di averli condotti intorno ai settantacinque anni, con molta fatica, « avvegnachè la pittura, passato una certa età, e massimamente il lavorare in fresco, non è arte da vecchi ». Per Vittoria Colonna, l'amica che egli amò e venerò nei suoi tardi anni, disegnò una Madonna ai piedi della croce, cui sta infisso il Cristo dolente, che servì di modello a molte generazioni di artisti. È poi grande il numero delle sue composizioni eseguite da scolari o seguaci, specialmente da Marcello Venusti (1515-1576 - fig. 367), da Ascanio Condivi, suo biografo († 1577), da Alessandro Allori (1535-1607) e da altri. Così ad esempio non si può

non pensare a Michelangelo osservando la Deposizione della Croce di Daniele Ricciarelli da Volterra (1509-1566) nella Trinità dei Monti a Roma (fig. 366), sebbene appunto di quest'opera nulla si sappia dalla tradizione che autorizzi a credere che egli vi abbia avuto parte. Anche nella Resurrezione di Lazzaro di Sebastiano del Piombo (Londra, Galleria Nazionale; fig. 403) è probabile che sia intervenuto il

Fig. 365. Michelangelo: Pietà. Firenze, Duomo.

suo consiglio. Sebastiano del Piombo crebbe, come vedremo, sotto l'influenza di Giorgione a Venezia; chiamato a Roma dal ricco mercante mecenate Agostino Chigi, vi salì rapidamente in fama, e fu dai partigiani di Michelangelo messo a raffronto con l'invidiato Raffaello. La Risurrezione di Lazzaro, che soprattutto ricorda Michelangelo, fu dipinta da Sebastiano nel 1519 in gara con la Trasfigurazione di Raffaello.

Negli ultimi decenni della sua vita, Michelangelo vive in solitaria altezza, venerato come un patriarca, celebrato come l'*unico*. La sua fama come artista non conosce limiti, e anche come uomo egli pare elevarsi al disopra del giudizio dei con-

temporanei, che non hanno motti di biasimo per le sue debolezze, piccole in vero di fronte alle prodigiose qualità d'anima e d'intelletto. I grandi della terra come gli amici e i discepoli, con la più tenera cura, prevengono i suoi desideri, si inchinano alla sua parola. La cerchia della sua attività va man mano stringendosi; solo di

Fig. 366. Daniele da Volterra: Deposizione di Cristo. Roma, Trinita dei Monti.

quando in quando riprende ora la matita, ora lo scalpello; ed è pensando di farsi la tomba, che crea il gruppo della Pietà oggi collocato dietro l'altar maggiore nel Duomo di Firenze (fig. 365). Cristo, appena deposto dalla croce, giace nelle braccia di Nicodemo, sostenuto da due donne, inginocchiate a lato del cadavere. L'opera, audace e grandiosa come sempre nell'esecuzione, non rivela forse più la mano sicura e l'occhio penetrante.

Gli ultimi suoi anni sono interamente dedicati all'architettura. Preposto alla fabbrica di S. Pietro, spese le sue cure e spiegò liberamente l'antica vigoria. Si di-

rebbe che la sua fantasia si movesse con più agio nel campo delle forme architettoniche che gli offrivano meglio le masse imponenti, di cui aveva bisogno. Ma di lui, come architetto, abbiamo già parlato.

Nello stesso giorno della morte di Michelangelo (18 febbraio 1564) nasceva in Toscana un altro genio che doveva dar nuova spinta al mondo intellettuale, un profeta dei nuovi tempi, Galileo Galilei. Però, se la scienza faceva un grande acquisto, all'incontro l'arte romana e di tutta l'Italia centrale vedeva languire, prossima a spegnersi per lungo volger di tempo, quella sua chiara e antica luce che l'aveva resa gloriosa. Soprattutto la pittura non dava più che saggi di perfezione manuale, chè la fantasia e la bellezza delle forme perivano dolorosamente. La natura, stanca d'aver creato così gran numero di sommi artisti, accennava quasi a riposarsi!

Fig. 367. Marcello Venusti: Annunciazione. Roma, S. Giovanni in Laterano.

Le scuole d'arte un po' lontane dai centri artistici si svolgono più lentamente, ma con maggior ordine e maggiore calma. Raggiungono difficilmente le più alte cime, non diventano arbitre delle sorti dell'arte nazionale, ma decadono più lentamente e più a lungo si tengono lontane dalla ruina. Così nell'Alta Italia la pittura prosegue anche nel XVI secolo inoltrato la sua vita fresca, sana, giovanile, grazie

Fig. 368. Ercole Grandi: Pietà. Ferrara, Pinacoteca Comunale.

alla lontananza dalle capitali. Invece di subire le influenze prepotenti dei maestri maggiori, essa sviluppa e perfeziona le sue tendenze naturali, e appunto si rafforza di quegli elementi che dominano il tardo Rinascimento. Gli audaci sogni umanistici erano svaniti; lo slancio ideale verso la speranza di un rinnovamenro spirituale era calmato; lo scopo di convergere tutte le forze, tutte le facoltà umane a una unità universale non si era raggiunto! Gli artisti, lontani dal tumulto, ai quali spettava la migliore eredità della coltura del Rinascimento, si salvarono, grazie all'amore per un'esistenza armonica, per le forme piacenti.

Le giovani generazioni si distinsero per un senso signorile del piacere, e divennero in ciò esempio e scuola a tutta Europa. E a ciò s'informò la pittura dell'Alta Italia, che rivolse tutto il suo studio ad effigiare la vita gioconda e completa, gli spettacoli pittoreschi, la natura bella.

Tra le scuole provinciali merita una menzione speciale la Ferrarese. Sebbene sia posta tra Roma e l'Alta Italia, l'indirizzo originario locale vi si conserva preponderante, trasmesso alla generazione nuova specialmente da Ercole Grandi vissuto sin oltre al 1530. Benvenuto Tisi detto il Garofalo (1481-1559), nei quadri d'altare (fig. 370) pare che s'avvicini più d'ogni altro a Raffaello. Egli è più idealista

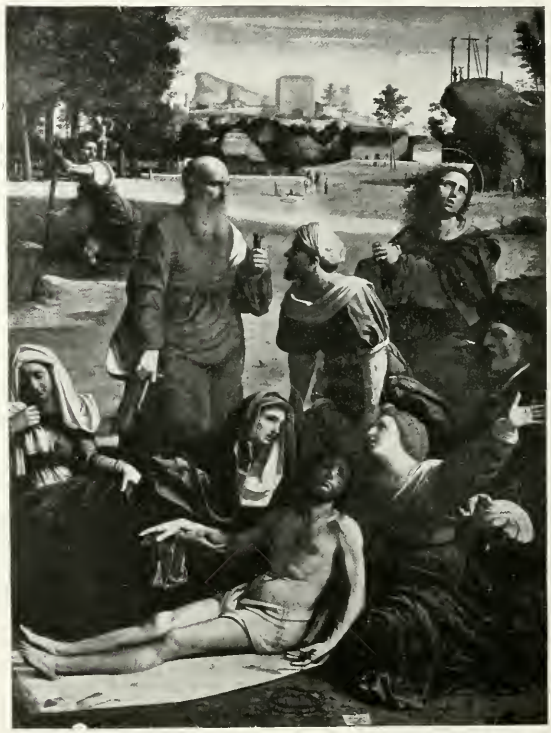

Fig. 369. G. B. Benvenuti detto l'Ortolano: Cristo deposto. Roma, Galleria Borghese.

degli altri suoi colleghi, ma qualche volta cade nel vuoto e nel freddo. Diversamente originale è Lodovico Mazzola detto il Mazzolino (1480-1528), i cui quadretti, così frequenti nelle gallerie, piacciono per l'animazione delle composizioni e pei vivaci toni caldi (fig. 371). Forte del pari nel colorito, ma ben altrimenti grandioso nelle composizioni, ci sembra G. B. Benvenuti detto l'Ortolano (1460?-1529), la cui solenne Deposizione nella Galleria Borghese di Roma (fig. 369) può considerarsi come uno dei più ragguardevoli dipinti della seconda scuola ferrarese. Il principale

rappresentante di questa è però Giovanni Luteri detto Dosso Dossi (1479?-1542). Con lui il carattere ferrarese (soprattutto nel colore) trionfa sulle influenze esterne

Fig. 370. Garofalo: Cristo deposto. Milano, Pinacoteca di Brera.

e comincia ad apparire un vivo amore pei fondi di paesaggio, che hanno qualcosa di fantastico, come nella Visione di Dresda (dove pure i Padri della Chiesa sono così vigorosamente caratterizzati) e nella Circe della Galleria Borghese (fig. 372). Ben a ragione per l'ardente e poetica immaginativa fu detto l'Ariosto della pittura.

In seguito, e specialmente verso la fine del secolo, anche i Ferraresi divennero seguaci dei Bolognesi e dei Veneziani, e se qualche tratto di fedeltà ai vecchi s'avverte ancora nel gentile Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino (1551-1632), nulla è certo più nel vigoroso Carlo Bononi (1569-1632).

Fig. 371. Mazzolino: Adorazione dei Magi. Roma, Galleria Borghese.

Correggio. — Il più grande degli artisti dell'Emilia è però Antonio Allegri detto il Correggio dal nome della città dove nacque (1490?) e dove morì (1534). Tutte le notizie che si ripetono sulla sua giovinezza sono immaginarie. Anche rispetto ai suoi maestri si lavora d'induzione, poichè deriva da tarde affermazioni la notizia ch'egli sia stato scolaro d'Antonio Bartolotti (1450-1527) in patria, di Francesco Bianchi Ferrari (1460-1510) in Modena e del Francia in Bologna. I primi rudimenti dell'arte ei dovette riceverli in famiglia dallo zio Lorenzo Allegri,

CORREGGIO: MADONNA DAL S. FRANCESCO.
Dresda, Galleria

quantunque costui fosse pittore mediocre. All'eccezionalità dei saggi del fanciullo dovettero presto porre mente i cittadini e i Signori di Correggio; i quali ultimi, essendo in rapporto costante coi Gonzaga di Mantova, lo mandarono là, dove poteva ammirare la vasta opera del Mantegna, e vedere come lavoravano Lorenzo Costa e il Dosso (1511-1512). Si è ritenuto variamente ch'ei fosse discepolo del Mantegna,

Fig. 372. Dosso Dossi: La Maga Circe. Roma, Galleria Borghese.

cosa che le date difficilmente consentono; poi lo si è senz'altro aggregato alla scuola lombarda. Oggi però si è d'accordo a riconoscere che per l'inevitabile influenza della regione dove nacque e fiorì e per gli studi fatti a Mantova col Costa e col Dosso, egli, pur avendo accettato l'amore per la prospettiva umana e alcune forme dal Mantegna, appartiene in sostanza alla scuola ferrarese, come si rivela da diversi suoi quadri giovanili che si conservano in Milano, Pavia, Modena, Firenze, Monaco, Vienna, Sigmaringen e Londra, e dalla grande pala d'altare ch'ei compì nel 1515 per la chiesa di S. Francesco in Correggio e che ora si trova nella Galleria di Dresda (tav. XI). A questo periodo, in cui le impressioni scolastiche sono evidenti, ne segue un altro (1516-17)

in cui l'autore cerca di liberarsi da ogni legame ed esplicarsi con originalità, ma, poichè non vi riesce completamente, i suoi lavori, caldi di tinte dossesche e imbarazzati nell'espressione, segnano indubbiamente una penosa fatica nel suo svolgimento. Di questo periodo alcuni quadri e fors'anche qualche affresco sono perduti, ma altri rimangono a Napoli, a Roma, a Firenze, ad Hampton-Court, a Madrid, ecc. L'affermazione vera e solenne della sua personalità si manifesta al tempo della sua andata a Parma, dove l'arte non sapendo divincolarsi dal passato ripeteva con Mi-

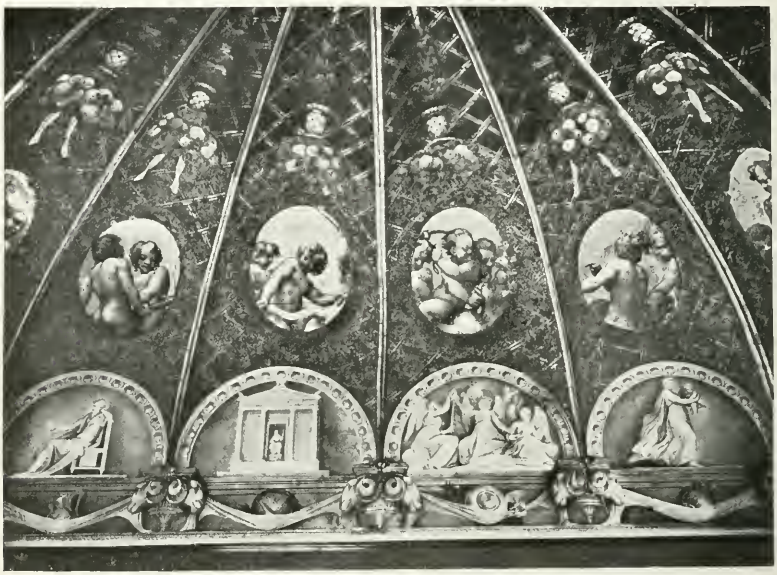

Fig. 373. Parma, Ex-convento di S. Paolo. Parte della volta del Correggio.

CHELE MAZZOLA († 1520), PIER ILARIO MAZZOLA († 1545), CRISTOFORO CASELLI detto il TEMPERELLO (1450-1521), più o meno direttamente l'arte di Giovanni Bellini, o si consumava con ALESSANDRO ARALDI (1460?-1528) in uno sterile eclettismo che invecchiava sino le forme tratte da Raffaello e da Leonardo!

Con la decorazione di una camera del Monastero di S. Paolo (fig. 373) il Correggio, ancor giovine, iniziò ad un tempo, in Parma, la sua attività, la maniera moderna e una carriera trionfale. In seguito si mette agli affreschi di S. Giovanni Evangelista (1520-24), dove decora la cupola (fig. 374), il catino dell'abside abbattuto nel 1587, la lunetta del san Giovanni (fig. 375) e dipinge ad olio due quadri. Passa quindi a frescare la cupola del Duomo, nella quale rappresenta la Vergine assunta in cielo fra una miriade d'angeli e di santi. Non sembra però che la ma-

ravigliosa opera (fig. 376 e 377) fosse da taluno compresa ed ammirata; sembra anzi che non mancassero aspre critiche e motti arguti come quello del canonico che la paragonò ad un *guazzetto di rane*. Certo è che, ancora non compiuta del tutto,

Fig. 374. Parma, S. Giovanni Evangelista: Cupola del Correggio.

egli sulla fine del 1530 se ne tornò a Correggio, dove, tranne forse qualche breve tratto di tempo, rimase sino alla morte lavorando pel Duca di Mantova in quadri d'argomento allegorico e mitologico, fra i quali la Danae della Galleria Borghese (fig. 380), la Leda del Museo di Berlino, la Io e la Ganimede del Belvedere di Vienna.

Fig. 375. Parma, S. Giovanni — S. Giovanni in Patmo. Lunetta del Correggio.

Fig. 376. Parma, Duomo. Particolare della cupola frescata dal Correggio.
(Dall'acquerello di P. Toschi, G. B. Callegari e G. Raimondi).

Pochi artisti al mondo ebbero al pari di lui l'inestimabile pregio della *personalità*. Ben presto nell'opera sua le traccie palesi dell'influenza ferrarese e mantegnesca cedono ad un modo tutto suo d'intendere il disegno, il colore, la vita. Nella

Fig. 377. Parma, Duomo. Pennacchio della cupola frescata dal Correggio.
(Dall'acquerello di P. Toschi e C. Raimondi).

composizione tiene a giustificare e ad animare ogni figura, come provano la Madonna «del latte» a Budapest, la Madonna «della cesta» a Londra, lo sposalizio di santa Caterina del Louvre, la Madonna del san Sebastiano a Dresda (dove s'ammirano pure la celebre «Notte» e la Madonna del san Giorgio) e, infine, la Madonna del san Girolamo (fig. 379) e la Madonna «della scodella» (fig. 378), ambedue nella Galleria di Parma.

Fig. 378. CORREGGIO: MADONNA DELLA SCODELLA — PARMA, GALLERIA.

Fig. 379. Correggio: Madonna del « san Girolamo ». Parma, Galleria.

Certo nei soggetti fu meno profondo di Michelangelo e di Raffaello, ma ogni semplice argomento, pel potere eccezionale dell'arte sua, assurse ad un'altezza lirica.

Fig. 380. CORREGGIO: DANAE — ROMA, GALLERIA BORGHESE.

Nessun segreto ebbe più per lui la *pittura*. Col pennello riuscì a risolvere le più ribelli difficoltà e a rendere la visione perfetta, nello spazio, d'ogni scorcio, d'ogni movimento, sino forse all'eccesso, sino all'*affollamento*. Rispetto al sentimento, la

Fig. 381. F. M. Rondani: Madonna col Bambino e Santi. Parma, Galleria.

nota predominante fu la lietezza, il che non tolse che non sapesse esprimere anche il dolore e l'austerità. Certo dovette al possibile rifuggire dal triste e dal malinconico per abbandonarsi alle più soavi e più gioconde espressioni della vita. Di qui la grazia singolare delle mille sue creature sorridenti e, in ispecie, dei putti, di cui sorprese anche i moti deliziosamente grotteschi. Quanto alla tecnica, rappresenta l'ultimo e più alto sviluppo della pittura italiana, sia per la perfezione ideale del

Fig. 382. Giorgio Gandini del Grano: Madonna col Figlio, Angeli e Santi. Parma, Galleria.

chiaroscuro come per la diffusione della luce e la vivacità del colorito. « Nessuno, dice il Vasari, meglio di lui, toccò colori, nè con maggior vaghezza o con più rilievo

alcun artefice dipinse meglio di lui, tanta era la morbidezza delle carni che faceva e la grazia con che finiva i lavori».

La cerchia della sua influenza diretta fu breve e pochi furono i suoi discepoli

Fig. 383. Girolamo Mazzola-Bedoli: Particolare del quadro della « Concezione ». Parma, Galleria.

o seguaci, non così spregevoli però da esser messi in disparte, come si è fatto da molti storici dell'arte. Buone qualità di colore e di disegno ebbero Giorgio Gandini del Grano (1480?-1538) un po' affastellato nelle composizioni (fig. 382); Francesco Maria Rondani (1490-1549?) alquanto trascurato nell'esecuzione, ma vivace e luminoso (fig. 381); Michelangelo Anselmi (1491-1554) il più piacevole fra i disce-

Fig. 384. M. A. Anselmi: Madonna col Figlio e i santi Rocco e Sebastiano. Parma, Galleria.

poli del Correggio per l'animazione delle figure, pei toni caldi e luminosi e per la scioltezza della tecnica (fig. 384). Nato in Lucca, aveva studiato in giovinezza a

Siena col Sodoma; poi nel 1518 era passato a Parma città nativa di suo padre, e si era messo a lavorare con l'Allegri. Pregi non comuni di leggiadria s'avvertono pure nei dipinti di Girolamo Mazzola Bedoli (1500-1569; fig. 383). Il suo colorito è diafano e soave, ma qualche volta anche debole per l'abuso di lievi tinte can-

Fig. 385. Parmigianino: Vergine col Putto, santa Margherita e Santi. Bologna, Pinacoteca.

gianti. Superiore però a tutti costoro e inferiore al solo Correggio è senza contestazione Francesco Mazzola, detto il Parmigianino (1503-1540). Nato da Filippo Mazzola (1460-1505), pittore debole nei quadri sacri quanto eccellente nei ritratti influenzati da Antonello (fig. 386), fece i primi studi nella bottega degli zii Pier Ilario e Michele. L'andata del Correggio a Parma determinò il suo indirizzo artistico, ma non gli tolse dal raggiungere una nota personale, rimasta pressochè intatta anche nel lustro passato a Roma in contemplazione delle opere di Raffaello e di Michelangelo. Anch'egli lasciò la grande capitale in seguito al sacco del 1527 e si recò

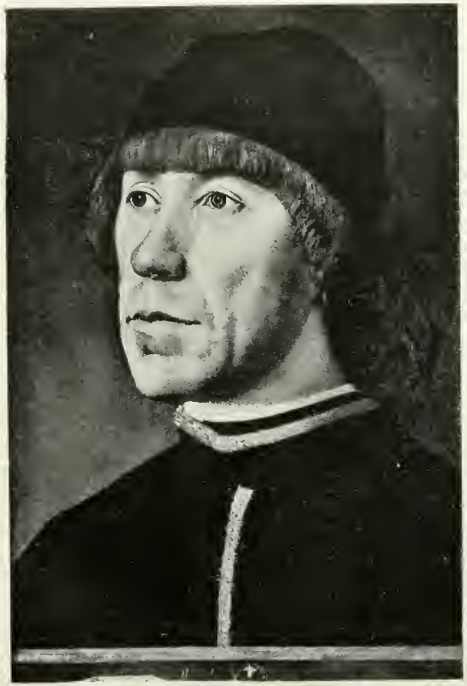

Fig. 386. FILIPPO MAZZOLA: RITRATTO.
MILANO, PINACOTECA DI BRERA.

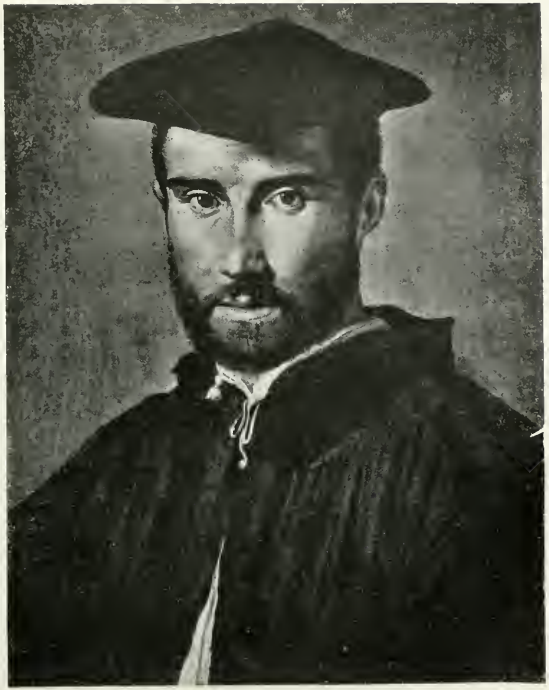

Fig. 387. PARMIGIANINO: RITRATTO.
ROMA, GALLERIA BORGHESE.

a Bologna dove eseguì diversi quadri, fra i quali quello bellissimo della s. Margherita (fig. 385). Dopo l'incoronazione di Carlo V, rimpatriò e si mise a dipingere nella chiesa della Steccata, ma il suo temperamento fantastico lo ingolfò nelle liti, per le quali fu costretto a riparare nella ròcca di Fontanellato dove frescò la favola di Diana e di Atteone. Tornato a Parma, si rimise alle pitture della Steccata, ma

Fig. 388. Giulio Romano: Venere e Marte nel bagno. Mantova, Palazzo del Te.

poco concluse, onde, nuovamente inviscato e irretato nei litigi, se ne fuggì a Casalmaggiore dove morì di soli trentasette anni. Il Parmigianino è giustamente rimproverato d'aver fatto le figure troppo lunghe e leziose. Nessuno però può negargli la rara abilità nel disegnare, tanto ammirata da Paolo Veronese, la gentile distinzione nella scelta dei tipi e la festività del colorito. Le vesti ch'egli imita dagli antichi sono d'una leggerezza estrema. Magnifici poi i ritratti da lui eseguiti, pieni di nobiltà e di naturalezza (fig. 387).

Alla scomparsa di questo gruppo d'artisti parmigiani, la fama e l'influenza del Correggio parvero spegnersi sopraffatte dalla fama e dall'influenza di Raffaello e di

Michelangelo; ma non fu che una breve eclissi, chè ben presto i Carracci e i loro allievi si diedero a proclamare il Correggio come il maggiore degli artisti vissuti. Con loro e per loro specialmente risorse l'ammirazione dell'arte di lui, che gettò raggi sulla pittura italiana e francese per tutto il seicento e il settecento.

Notevole influenza postuma esercitarono anche le opere eseguite da Giulio Romano in Mantova. Chiamato là dal duca Federico II Gonzaga, nel 1524, Giulio vi passò la seconda metà della sua vita, rimanendovi sino alla morte, avvenuta nel

Fig. 389. Giulio Romano e Rinaldo Mantovano: Affresco nella Sala dei Giganti. Mantova, Palazzo del Te.

novembre del 1546. Lo scolaro di Raffaello è molto mutato! Il disegno più ruvido, una concezione più aspra, una riproduzione più superficiale dei modelli classici, distinguono le sue opere mantovane dalle creazioni precedenti. Nullameno l'audacia della composizione, la magnificenza decorativa del colorito e soprattutto quel particolar fervore di vita che emana dalle sue figure, fanno l'opera sua potente e piena di effetto. In una sala del palazzo del Te, da lui edificato, Giulio Romano ritrasse sei cavalli del suo mecenate, come potrebbe fare un ritrattista moderno; poi, nelle camere seguenti lasciò un vasto ciclo di affreschi, con ampi fondi a paesaggio, piacenti figure di donne nude e amorini (fig. 388) e nell'ultima sala, senza alcun rispetto della membratura architettonica, dipinse, con Rinaldo Mantovano, la caduta dei Giganti (fig. 389), che è piuttosto un saggio di bravura, fon-

dato sopra una comunissima illusione ottica, che non una vera opera d'arte. Nel castello ducale in città dipinse anche una serie di affreschi della guerra di Troia, ormai in gran parte distrutti, ma che al suo tempo dovettero produrre un'impressione straordinaria.

A compiere quelli, e molti altri dipinti, ebbe l'aiuto di Benedetto Pagni da Pescia, di Rinaldo Mantovano, di G. B. Ghisi e di Francesco Primaticcio (1504-1570) salito poi in fama di grande decoratore pei lavori fatti insieme a Nicolò dell'Abate (1512-1571), a Fontainebleau, d'ordine di Francesco I e d'Enrico II. Entrarono poi nell'orbita di Giulio Romano anche alcuni artisti che in Mantova

Fig. 390. Boccaccino: Madonna col Bambino e Santi. Venezia, Gallerie.

avevano successivamente subita l'influenza del Mantegna e di Lorenzo Costa; ma di quelli basti nominare Antonio da Pavia (op. 1481-1528) e Lorenzo Leonbruno (1489-1537).

Un altro ragguardevole gruppo di pittori diedero pure le due città lombarde Lodi e Crema. Nella prima fiorì la famiglia Piazza, di cui si ricordano Albertino († 1529), suo fratello Martino, e Calisto operoso sin verso al 1570 ed incline alla maniera del Romanino e del Pordenone (fig. 391). Maggiore e più concorde numero di pittori ebbe poi Cremona, alla quale basterebbero a dar fama le famiglie dei Bembo — tra i quali emerse Bonifacio —, dei Boccaccino e dei Campi. Boccaccio Boccaccino (1467?-1525) passò la giovinezza in Ferrara, poi fu a Venezia e infine a Cremona. La sua maniera ce lo mostra dapprima «veneziano», poi «lombardo» sotto l'influsso del Bramantino. Largo nel comporre e nel panneggiare, e accurato nell'eseguire, ha pure grande signorilità e dolcezza di colori e di tipi, riconoscibili specialmente per la soavità attonita degli occhi chiari (fig. 390).

Prossimi a lui lavorarono il figlio Camillo (1501-1546) il quale, attratto dall'ampiezza del Pordenone e del Correggio, finì per romper fede alla maniera paterna, e Galeazzo Campi (1477-1536), rimasto rozzo pur tra i buoni esempi. Dei tre figli di costui Giulio (1502-1572) fu il maggiore per nobiltà e robustezza,

Fig. 391. Calisto Piazza: Vergine col Bambino e Santi.

quantunque sensibile ad ogni impressione (fig. 392). Dapprima fedele al Romanino, lo vediamo seguire ad ora ad ora il Parmigianino, Lorenzo Lotto, Tiziano, Dosso Dossi e, da ultimo, sino Giulio Romano. Convien però riconoscere ch'egli non copiò, ma assimilò con facilità, sì che l'arte sua non perdette di freschezza e nemmeno di personalità. Suo fratello Antonio fu meno pittore di lui, ma più « universale ». Lo si loda infatti come architetto, scultore, cosmografo e storico. In pittura segue il padre, segue Giulio Romano, segue Dosso. Più modesto e più

raccolto si mantenne Vincenzo († 1591), evitando d'affrontare il meno possibile i grandi soggetti storici e sacri, per dedicarsi ai ritratti e a pitture di fiori e di

Fig. 392. Giulio Campi: Adorazione di Gesù Bambino. Milano, Pinacoteca di Brera.

frutta, nei quali mostra d'aver conosciuto i dipinti di Floris van Dijck e di Pietro Aertsz detto il Lungo.

Bernardino Campi (1522-1590), che fu figlio di Pietro orefice, studiò con Giulio,

Fig. 393. BERNARDINO CAMPI: CRISTO DEPOSTO.

Fig. 394. MALOSSO: CRISTO DEPOSTO.

MILANO, PINACOTECA DI BRERA.

per indi passare presso Ippolito Costa in Mantova, dove vide e imitò le opere di Giulio Romano, abbandonate da lui, tostochè rivolse l'occhio e l'animo alla scuola di Parma (fig. 393).

Cremona a quel tempo diede inoltre i natali a Bernardino Gatti detto il Sojaro (1495?-1575), festoso decoratore se non profondo, anche lui lanciato alle forme nuove sull'esempio del Pordenone e del Correggio, ai quali successe per molte opere a Piacenza e a Parma; a Sofonisba Anguissola (1527-1623), sua scolara, mediocre nei quadri di soggetto sacro, elegante e fine nei ritratti (fig. 395); e, per tacere di tanti altri, a Gian Battista Trotti detto il Malosso (1555-1619), rapido ed efficace nel disegnare, un po' rude nel colorire, cresciuto alla scuola dei Campi, e convertitosi a quella di Parma, dove abitò a lungo con la carica di pittore ducale (fig. 394).

Fig. 395. Sofonisba Anguissola: Autoritratto. Napoli, Museo Nazionale.

5.º — L'APOGEO DELLA PITTURA VENEZIANA.

Il Rinascimento italiano aveva compiuto il suo ciclo. La vana speranza degli umanisti di rinnovare dall'intimo la vita, s'infrangeva contro la forza della realtà. Lo scopo ideale, in quanto riguarda il contenuto della vita stessa, non essendo stato raggiunto, fu perduto di vista. Si trattava di dare perfezione alla cultura esteriore e formale, di rendere la vita bella, copiosa e piacevole quanto si potesse, di farne una cosa armonica. Quanto più tristi divenivano le condizioni politiche d'Italia, tanto più cresceva il pregio dello splendido viver privato. Nelle magnifiche apparenze di esso si cercava un compenso ad altri beni perduti. L'uomo politico e l'amico del popolo vedevano la decadenza di una nazione; rimaneva tuttavia, grazie al solido apparato del Rinascimento, uno splendore ideale che le altre nazioni invidiavano. L'arte si volgeva ad abbellire e glorificare la vita privata, e questo era l'ultimo frutto del Rinascimento.

Lo scettro dell'arte passa a Venezia, da tempo mirabilmente preparata a una grande fioritura artistica. È appunto la divina città anadiomene che vede le ultime gloriose prove dell'arte del Rinascimento. I principali eroi della prodigiosa arte veneziana, incantatrice dei sensi, sono Giorgione, il vecchio Palma, il sommo tra tutti Tiziano, il Tintoretto e Paolo Veronese.

Giorgione. — Giorgione nacque nel 1475 a Castelfranco, graziosa città cinta di mura turrite e di canali, nella gioconda Marca Trevigiana. Taluni pensano che fosse un rampollo illegittimo della nobile famiglia Barbarelli, ma giuocano d'ipotesi. I contemporanei, a motivo della sua magnifica figura e della sua grandezza artistica, gli conferirono un'alta nobiltà chiamandolo Giorgione. Morì giovanissimo nel 1510, e questa fu forse la causa perchè gli antichi biografi poco raccolsero, intorno alla sua vita e alle sue opere, di storicamente sicuro, e cercarono di scoprirne l'indole *morale* nel carattere de' suoi dipinti, nell'ardore intenso del colore, nel sentimento profondo, nell'espressione delle figure. Vantarono quindi le sue avventure amorose, e lo videro come avvolto in un'atmosfera di poesia e di mistero, giustificata sino a un certo punto. Quello, ad ogni modo, che si può dire si è che i suoi quadri sono il riflesso di una vita e di un temperamento esuberanti. Assai significativo è pure quel non so che di appassionato che hanno i suoi personaggi; quel rendere il paesaggio di fondo quasi partecipe del sentimento che anima le persone; quello sfuggire i soggetti mossi, agitati e confusi che non permettono all'artista di richiamar l'interesse di chi guarda su quanto passa dentro all'anima dei suoi personaggi. Si direbbe che il colore in Giorgione non è cosa studiata per animare il disegno, ma che i suoi quadri sono ideati anzitutto come colore. Quegli artisti che avevano studiato con Michelangelo o nel suo ambiente, dovevano scetticamente scuoter la testa davanti a questo pittore che sdegnava di abbozzar disegnando, e studiava la natura mettendo addirittura i colori sulla tavola. Ma è appunto questo che conferisce ai suoi quadri una verità che afferra e conquide quantunque dominata dalla sensazione soggettiva dell'artista.

Grande è il numero dei quadri che furono attribuiti a Giorgione, esiguo il numero di quelli che, certamente suoi, consentono di formulare un giudizio su di lui. Quanto dobbiamo rimpiangere la perdita degli affreschi onde, in giovinezza, decorò la facciata d'alcuni palazzi veneziani! Essi ci avrebbero data la chiave per meglio intendere la sua fantasia, l'indole sua artistica!

Del 1504 è la pala d'altare di Castelfranco, commessagli da Tuzio Costanzo ad onorar la memoria e raccomandar l'anima di suo figlio Matteo in quell' anno morto a Ravenna. La disposizione del quadro con la Madonna in trono, san Liberale e san Francesco (fig. 399), segue i modelli bellineschi, ma la fattura, il modo

Fig. 396. Giorgione : Venere. Dresda, Galleria.

di esprimere la santità delle figure dalla testa ai piedi, la parte di sotto in ombra e l'alto del quadro in luce, il modo col quale le figure accessorie sono sottomesse alla Madonna, anche nel colore, il lontano paesaggio arioso, il tipo pensoso della Madonna, il fuoco che brilla sul viso del santo Cavaliere, tutto par che riveli la natura ricca e profonda di Giorgione. Nella cosidetta *Tempesta* (fig. 397), oppure *Famiglia di Giorgione*, della Galleria Giovanelli in Venezia, alcuni vedono la narrazione di un'avventura, una poesia amorosa espressa in colore, mentre gli antichi si limitavano a descriverla come un paesaggio procelloso con un soldato e una zingara che allatta il bimbo. Comunque, che si tratti d' Adrasto e d'Issipile appare congettura faticosa. E come spiegare i *Tre filosofi* della Galleria Imperiale di Vienna? È forse una scena tolta all'*Eneide* di Virgilio: Enea presso Evandro? Ma questi quadri, se anche non rivelano il significato materiale, o paiono fantasie e fiabe inesplicabili, fanno nullameno una impressione profonda e bastano a dare un'idea

chiara e completa dell'arte di Giorgione. Più chiaro è il soggetto di un altro quadro restituito, di recente e a ragione, al nostro pittore: la Venere dormente che si am-

Fig. 397. Giorgione: La tempesta. Venezia, Palazzo Giovanelli.

mira a Dresda (fig. 396). Questo dipinto ci rivela quale fosse l'indirizzo preferito dalla sua fantasia. L'influenza di Giorgione sui contemporanei fu grandissima; e il grande numero di quadri che gli vennero assegnati basta a dimostrarlo. Infatti gli

errori d'attribuzione non sarebbero stati così frequenti se nei quadri veneziani non si sentisse troppo spesso un'eco giorgionesca.

Fig. 398. Giorgione: La prova del fuoco. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Palma Vecchio, Sebastiano del Piombo e Lorenzo Lotto. — La pittura veneziana deve a Giorgione una nuova larghezza d'idee, che va crescendo sempre. Mercè sua, penetra oramai nei più profondi segreti del sentimento ed esprime i più

Fig. 399. GIORGIONE: VERGINE IN TRONO E SANTI — CASTELFRANCO.

soavi sensi d'amore, animando novelle e racconti con un colore che ha acquistata una eloquenza nuova, e dà al paesaggio una forza espressiva fino allora ignota.

In altra maniera contribuì ad estendere il campo ideale dell'arte Jacopo (Nigreti) Palma, nato a Serinalta nel bergamasco, detto comunemente Palma il Vecchio (1480-1528) per distinguerlo da suo nipote Jacopo (1544-1628). Fantasia più limitata, non eccelle per ricchezza di composizione nè per ispirazione poetica (fig. 401); ma nessuno forse lo eguaglia nel ritrarre la bellezza femminile (fig. 400). In questo egli ebbe da natura una ispirazione veramente felice; le sue donne sono creature viventi. Il Palma dipinse anche molti quadri di altare; nel « Diluvio » che si conserva a Braunschweig pose due nudi: Adamo ed Eva, sullo sfondo di un boschetto in atto triste e pensoso, quasi trasognato, molto somiglianti all'Adamo e all'Eva del Durer. Ma le sue opere più riguardate consistono nelle « mezze-figure » femminili di una bellezza corretta e calma, che non suscita alcun desiderio. Tutt'al più esse rivelano un sentimento di soddisfazione intima: pare che godano d'esser così belle, e nulla più. Sono donne dalle forme poderose e fiorenti, dai capelli dorati (artificialmente, secondo il costume d'allora), dagli occhi scuri, dall'incarnato tenero e caldo, dalle vesti pompose. Non c'è in loro nè azione nè movimento vivace; nient'altro che la gioia di vivere. Sia che siedano languidamente, tenendo con le candide mani il ventaglio, sia che raccolgano le trecce intorno al capo, esse ci dànno un'idea chiara e completa di una esistenza tutta sàtura della loro bellezza. Ora il Palma concreta il suo ideale in un ritratto (se pure si può dir ritratto una figura nella quale manca ogni personalità come nella Violante — fig. 402 — della Galleria di Vienna), ora in un gruppo, come le così dette « Tre sorelle » di Dresda; ora lo presenta in figura di Madonna o di Sante, come la santa Barbara in Santa Maria Formosa di Venezia, la più ammirata e celebrata delle sue creazioni (fig. 400).

Fig. 400. Palma Vecchio: Santa Barbara. Venezia, Chiesa di S. Maria Formosa.

Anche più prossimo a Giorgione che il Palma, il quale rimane personale nella

forma e nel colore prevalentemente chiaro, è da principio Sebastiano Luciani (1485-1547) detto negli ultimi anni del Piombo per l'ufficio che ebbe nella Cancelleria Pontificia. Sebastiano sarebbe forse divenuto il più ricco degli eredi di Giorgione, se il destino non l'avesse da Venezia trapiantato troppo presto a Roma

Fig. 401. Palma Vecchio: S. Pietro e Santi. Venezia, Gallerie.

dove egli si lasciò prendere dagli allettamenti michelangioleschi. Perciò i quadri di Sebastiano dipinti alla maniera veneziana non sono molti.

Come punto di partenza prendiamo il quadro d'altare di S. Giovanni Crisostomo a Venezia, dove il Santo è figurato in mezzo a santi e a sante, in « sacra conversazione ». Il tipo delle figure femminili (tav. XII) di questo quadro fa giustamente ritenere che sia di Sebastiano anche la cosidetta Fornarina, degli Uffizi, in passato assegnato solitamente a Raffaello. Lo stesso dicasi della Dorotea del Museo Federico di Ber-

SEBASTIANO DEL PIOMBO: TRE DONNE

Particolare del quadro di S. Giovanni Crisostomo a Venezia.

lino. La riproduzione fine e veristica della pelliccia nei due quadri è un tratto caratteristico di Sebastiano e indica nelle figurazioni affini un ritorno alle fonti veneziane. Solo a Venezia dove ferveva il traffico con l'Occidente e col Nord era possibile studiare dal vero con tanta fedeltà le preziose pellicce. Negli anni più tardi Sebastiano, pur mantenendosi austero e grandioso, non ritrovò più la vivezza della

Fig. 402. Palma Vecchio: La Violante. Vienna, Belvedere.

concezione dei suoi tempi veneziani che una sola volta, nell'Andrea Doria, della Galleria Doria Panfilj di Roma (fig. 404). Anche la magnificenza del colore andò offuscandosi come di luci e ombre temporalesche. Comunque, egli lasciò opere poderose come la Risurrezione di Lazzaro della Galleria Nazionale di Londra (fig. 403), il « Deposto » di Pietroburgo, la « Pietà » di Viterbo, di cui nessuna — fors'anche per l'ardito naturalismo — appare più tragica.

Contemporaneo di Sebastiano, di Giorgione e del Palma fu anche Lorenzo Lotto (1480?-1556) che dipinse oltre che a Venezia, sua patria, anche a Bergamo,

Fig. 403. SEBASTIANO DEL PIOMBO: RISURREZIONE DI LAZZARO — LONDRA, GALLERIA NAZIONALE.

Fig. 404. SEBASTIANO DEL PIOMBO: ANDREA DORIA — ROMA, PALAZZO DORIA-PANFILJ.

nelle Marche e a Roma, non solo ritratti magistrali (Gentiluomo dalla barba rossa a Brera - fig. 406 - e il card. Rossi nel Museo di Napoli), ma anche bellissimi quadri sacri (fig. 405). Egli sente le influenze di Alvise Vivarini, di Giovanni Bellini e di Giorgione; in qualche quadro ricorda il Durer, che fu, come si sa, a Venezia, in altri Leonardo, e finalmente, nelle ultime opere, si accosta, per affinità di temperamento, al Correggio. Non si può dire che il Lotto influisse in modo alcuno sulle sorti dell'arte veneziana. La sua personalità non fu abbastanza completa per ciò fare; ma certo egli si deve annoverare fra i migliori pittori della grande scuola, e ciò sarebbe stato riconosciuto mentre viveva, s'egli non avesse errato in piccoli luo-

Fig. 405. Lorenzo Lotto: La Vergine tra i santi Bernardino e Onofrio. Roma, Galleria Borghese.

ghi e se la sua gloria non fosse stata troppo presto oscurata dal sorgere di quella di Tiziano.

Tiziano Vecellio di Pieve di Cadore (nato fra il 1477 e il 1480, morto nel 1576) vide in giovinezza la gloria di Giovanni Bellini, gareggiò con Giorgione e col Palma, e visse ancora al tempo di Paolo Veronese e del Tintoretto. Nato prima di Raffaello, egli morì quando infieriva nell' Italia centrale il più spregiudicato manierismo (per esempio quello dei fratelli Zuccari) e quando gli artisti di Roma e di Firenze parevano appena ricordare i loro grandi predecessori. Davanti a lui passarono le trasformazioni di quasi un secolo senza che la sua personalità ne fosse tocca; appena nelle ultime opere sue si vedono le tracce della vecchiezza. Intorno all'educazione sua giovanile abbiamo poche notizie: come suo primo maestro si fa il nome del musaicista Sebastiano Zuccati. Che poi egli abbia conosciuto il Palma sembra provato da certi modelli suoi che si ritrovano in qualche opera gio-

vanile di Tiziano. Con Giorgione fu in rapporti personali, dacchè Giorgione lo scelse come suo aiuto nell'affrescare la parete esterna del Fondaco dei Tedeschi (1508), opera ormai perduta Comunque, è certo che Giorgione ebbe la massima influenza sull'arte di Tiziano.

Non crediamo di errare ritenendo che il genio di Tiziano si sia svolto senza rapidi slanci e senza precocità sorprendenti. Ben s'attaglia alla sua natura di montanaro tenace e prudente, che non si smenti mai, quel procedere, lento, riflessivo e sicuro, per la sua via. Il natio borgo alpestre rimase impresso nell'anima sua, più di quanto generalmente si creda. Alla patria infatti egli ricorre per i suoi fondi di paese dove appaiono i profili arditi e frastagliati delle Marmarole; e più spesso, nelle prime figure maschili, riproduce il tipo forte e muscoloso dei suoi compaesani. Non sappiamo se quando Giorgione gli confidò una parte dei lavori al Fondaco dei Tedeschi, egli si considerasse come decoratore; ciò che sappiamo si è che ne' suoi lavori giovanili (fino al 1510 circa) non si mostra ancora esente da influenze estranee.

Due donne al fonte s'intitolava anticamente, con molta semplicità, il quadro della Galleria Borghese (fig. 407) che porta ora il titolo enigmatico di: *Amor sacro e Amor profano*. Ma che significano in realtà le due splendide figure? Il dissidio degli interpreti è completo, e i titoli proposti (oltre ai citati) sono: *Beltà disonesta e Beltà ornata*, *Amor celeste e Amor terreno*, *Amore e Pudicizia*, *Amore ingenuo e Amor sazio*, *La Favola e la Verità*, *L'Ingenuità e l'Esperienza*, tutti, come si vede, allusivi a simboli; mentre altri ha suggerito, sulla scorta del Boiardo, la *Fonte d'Ardenna*, o, sulla scorta di Valerio Flacco o d'Ovidio, *Venere che induce Medea a fuggire con Giasone*, oppure anche *Saffo* cui appare la Naiade! Come in Giorgione, dunque, il soggetto rimane oscuro, mentre parla in tono alto e chiaro all'occhio e al cuore la maravigliosa armonia e bellezza della vita.

Mentre qui, nel soggetto e in parte nella forma, specialmente in quella della donna nuda, balena di quando in quando il ricordo di Giorgione, l'*Obolo* di Dresda ci fa pensare anche a Leonardo. Il carattere delle figure messe in vivo contrasto una dirimpetto all'altra, l'effetto, insolito nei Veneziani, cercato nel gesto delle mani, deve esser frutto dell'esempio del sommo da Vinci. Che questo quadro sia stato dipinto da Tiziano in gara col Durer, è una notizia non anteriore al secolo XVII; tuttavia in essa c'è qualche parte di vero; anche il Durer, quando fu in Italia, risentì come Tiziano l'influenza leonardesca; ad esempio, nel quadro della Disputa di Gesù coi dottori egli pone un contrasto di teste all'uso leonardesco ed atteggia le mani al gesto di chi sta parlando. Ma tra Tiziano e il Durer corre anche la differenza che c'è nei due temperamenti: il Durer tratta il tema da severo disegnatore, mentre Tiziano da vero pittore cerca il suo effetto nel fine contrasto cromatico e sentimentale, col quale rende i diversi caratteri di Gesù e del Fariseo.

Dopo tali splendide prove del suo genio, Tiziano dovette aspirare al riconoscimento ufficiale del suo valore, che secondo l'uso veneziano consisteva nell'ottenere di lavorare nel Palazzo Ducale, e altri favori, come già si era fatto pei Bellini Il suo desiderio venne esaudito, benchè non così tosto come egli forse sperava. Ma la cosa che maggiormente contribuì alla sua fortuna e allo sviluppo dell'arte sua, non fu tanto il posto di pittore ufficiale, quanto i rapporti che si andarono man mano facendo più intimi (a cominciare circa dal 1516) fra Tiziano e le Corti dei

principi d'Italia. Il culto dell'arte, che in antico era vanto della Chiesa, nel 1500 divenne sempre più una ambizione di signori. Il costume di decorare di pitture le

Fig. 406. Lorenzo Lotto: Ritratto di Gentiluomo. Milano, Pinacoteca di Brera.

stanze dei palazzi privati, dopo l'esempio d'Isabella d'Este, squisita intenditrice d'arte, si fece universale. E, come ben s'intende, la destinazione profana dei quadri richiese anche soggetti profani. Ecco, quindi, gli artisti lavorar di fantasia cercando

argomenti piacevoli agli occhi, e soprattutto magnificando quell'ideale di vita che piaceva alle Corti. La pittura si svincola dall'architettura, ogni quadro sta a sè; e il colore che deve riprodurre la vita felice, i facili piaceri, la magnificenza d'ogni cosa, occupa sempre più il posto principale. Così mutano insieme il soggetto e il modo di renderlo. Le rappresentazioni vivaci, qualche volta esuberanti, dei piaceri mondani, l'affascinante bellezza femminile ed i ritratti divengono gli argomenti preferiti; e la esecuzione coloristica, la perfezione dell'opera appaiono come il più alto scopo dell'arte.

Fortunatamente il Rinascimento con la sua eletta coltura getta ancora un ultimo raggio sulle Corti italiane; e, anche se non più che luce di tramonto, pure basta a impedire il trionfo delle vane pompe e della sensualità. Un soffio di poesia e di vera nobiltà par che avvolga quelle scene di piacere. Negli uomini la forza

Fig. 406. Tiziano: Amor sacro e Amor profano. Roma, Galleria Borghese.

sana, nelle donne la perfetta bellezza, si sollevano al disopra d'ogni volgarità e trasportano quasi la scena in un mondo ideale. Anche allora sono frequenti i punti di contatto con l'arte classica: se non con l'antico mondo eroico e coi solenni Dei dell'Olimpo, certamente con le due Divinità che presiedono alle gioie mondane, e che risorgono a nuova fioritura. A Venere e a Bacco l'arte eleva ancora magnifici templi. Ed è appunto questo perseverare nei concetti classici che conferisce una luce idealistica ai quadri di corte.

Fu col duca di Ferrara Alfonso I d'Este, marito di Lucrezia Borgia, che Tiziano mantenne più durevoli rapporti. Per lui dipinse tre Baccanali che sono sicuramente tra le cose più belle di Tiziano. Per quello del Museo di Madrid si ispirò a una figurazione di Filostrato e rappresentò una schiera di Amori che giuocano, in sfrenata allegria, all'entrata di un boschetto, spogliando un melo e gettandosene i frutti l'un l'altro (fig. 408). Poi la scena si allarga, e si vedono le Ninfe che recano a Venere, la cui statua sorge nell'angolo a destra, sopra un alto zoccolo, doni ed offerte in ringraziamento dell'accordata fecondità. Il secondo quadro (Galleria Nazionale di Londra) segue Catullo nel racconto di Bacco e di Arianna. Arianna

— che nella fuga sente scivolarle il mantello, e già mostra una spalla, le braccia e le gambe scoperte — tenta di sfuggire a Bacco che, bellissimo e raggiante di giovinezza, balza dal carro e sta per afferrarla, mentre la folla delle Menadi e dei Satiri, che seguono tumultuando il carro, ci dà l'impressione che assenta all'atto audace. Qui, come nel Sacrificio di Venere, il paese, con la frescura del bosco e il mare lontano, prepara l'animo a una impressione di lietezza e di festa. Un vero e proprio

Fig. 408. Tiziano: La festa di Venere. Madrid, Galleria del Prado.

Baccanale abbiamo nel terzo quadro, esso pure a Madrid. Satiri e Baccanti hanno invaso il verde campo e si abbandonano alla gioia di bere, cantare e ballare sfrenatamente. In un angolo, a destra, in atto soave giace, forse già ebbra, una bella dormente che i canti e i suoni non iscuotono. Nel sonno par che le sue membra si allentino e si abbandonino in completa libertà, mentre il suo viso esprime una gioia completa. In questa figura è il germe della Venere che Tiziano più volte riprodusse. La più celebre — detta Venere di Urbino (dopo gli Estensi, furono protettori di Tiziano i Gonzaga di Mantova e i della Rovere di Urbino) — è negli Uffizi a Firenze. Sul letto rosso cupo, coperto di bianchi lini, giace una donna nuda, dalle forme mature e perfette quali amavano i Veneziani. È uscita dal bagno, e si at-

tarda in dolci fantasie, coi fiori in mano, guardando vagamente lontano davanti a sè, mentre nella camera attigua le ancelle le preparano le vesti. Tiziano, rinunciando a tutti gli accessori e attributi mitologici, ha trasportato la scena e la Dea sul terreno della realtà. Alla possibilità di riconoscere in questa Venere un ritratto, crediamo poco. I veri e proprii ritratti femminili di Tiziano sono rarissimi, mentre assai numerosi sono i ritratti virili. Tra i migliori, o almeno tra i più noti, si contano quello equestre di Carlo V (fig. 410) a Madrid, e quello seduto, a Monaco (fig. 411): il ritratto dell'antiquario Jacopo Strada a Vienna; del Duca e della Du-

Fig. 409. Tiziano: Madonna e santi. Vienna, Galleria Imperiale.

chessa di Urbino negli Uffizi; dell'Aretino e del Duca di Norfolk (?) nella Galleria Pitti; di papa Paolo III a Napoli; dell'«Uomo dal guanto» al Louvre, ecc. In essi si vede come quel dono di ficcare l'acuto sguardo nelle anime e indovinarle, pel quale tuttora si ammirano le relazioni e i messaggi degli oratori della Repubblica Veneta, non fosse raro anche nei pittori. Se invece si trattava di riprodurre figure femminili, Tiziano faceva più o meno astrazione dai tratti individuali, dalle accidentalità delle linee, per mettere innanzi ai nostri occhi una figura tipica e piacente. Per lui, il solo carattere vero e legittimo della donna era la formosità; la donna bella era per lui il più degno soggetto dell'opera d'arte. Le sue figure femminili, siano ritratti o espressioni simboliche o mitologiche, spirano un sentimento solo: la gioia di vivere; e hanno tutte uno scopo: ispirare l'amore, e gioirne. Tiziano non è quindi ritrattista nel senso del Velasquez, e neppur dei tardi olandesi, Frans Hals e Rembrandt. Un solo *vero* ritratto di fanciulla egli ci lasciò: quello della figliuoletta

di Roberto Strozzi (Berlino). In tutti gli altri suoi ritratti femminili si scorge un tipo affine. Pochi modelli hanno bastato a dar vita alle maravigliose creature dal suo genio portate ad un'altissima bellezza quasi fossero opere perfette di natura, fiori scevri d'ogni miseria umana. Tale la *Flora* degli Uffizi dipinta in una luce chiara, seminuda, coi capelli avvolti e rialzati e le rose nella mano protesa. Una

Fig. 410. Tiziano: Carlo V. Madrid, Galleria del Prado.

impressione sensuale già ci viene dalle donne che vediamo intente ad abbigliarsi — sia che avvolgano le belle membra tra le morbide pellicce (Vienna), sia che l'amante regga loro lo specchio, mentre si acconciano i capelli all'uso veneziano (la cosidetta *Amante di Tiziano* o *Alfonso d'Este e Laura Dianti* al Louvre) — nonchè da quelle che si mostrano erette e tranquille in tutto lo splendore del loro abbigliamento, come *la Bella* (tav. XIII) a Pitti, che secondo alcuni rappresenta la Duchessa d'Urbino (1530 circa) e secondo altri una patrizia veneziana. Da queste figure è facile il passaggio alle molte mezze figure che riproducono, a quanto si suppone, la figlia

LA BELLA DI TIZIANO.
Firenze. Galleria Pitti.

sua Lavinia, che, consapevole della propria bellezza, con la graziosa mossa del capo, reca in mano una coppa carica di frutti o uno scrigno, o si trastulla col ventaglio (Berlino, Dresda). È certo che gli usi cortigiani esercitano una influenza sul soggetto e sull'intonazione di questi quadri; ma è altresì certo che in tali opere Tiziano non sarebbe arrivato a tanta altezza e a tale perfezione artistica, se non vi avesse posto tutta l'ardente anima sua. Ciò è confermato anche da quanto sappiamo della sua vita e dei suoi rapporti con Pietro Aretino (dal 1527), uomo egoista e caustico, ma spiritosissimo e straordinariamente socievole. Così è che nei suoi quadri noi dobbiamo vedere come il riflesso della sua esistenza fastosa e festosa, non mai, però, scompagnata da una certa cauta misura cui si deve se l'amore alla vita gaudente e voluttuosa e le passioni non giungono a soffocare la sua natura altamente poetica e a togliergli la chiara, fresca, giusta visione delle cose e della vita. L'artista domina sempre l'uomo in lui, e, al disopra delle attrattive materiali della vita, egli onora la bellezza ideale, senza di che non avrebbe saputo ottener quei potenti effetti di sentimento, che spirano dai suoi paesaggi, e trovare la nota giusta per esprimere liberamente i soggetti più disparati. Al periodo medio della vita di Tiziano (dal 1518 fino al 30) appartengono i migliori suoi quadri sacri. Già nei suoi giovani anni si era provato più volte a dipingere (ad es. Madonna con tre santi e Madonna dalle ciliege a Vienna - fig. 409), tenendosi in certe parti alla maniera belliniana, non senza, però, mostrare il suo gusto per le forme prosperose e i colori luminosi. Ma ora lo attraggono i soggetti più drammatici e le figure potentemente mosse. Nel 1518 egli compie un grandissimo quadro sacro: l'*Assunta*, dei Frari (fig. 412). La figurazione non si attiene alla tradizione che in apparenza: gli Apostoli intorno alla vuota tomba guardano in alto alla Vergine che, circondata dagli angeli, sale al cielo, dove il Padre Eterno la accoglie. Ma, come quegli uomini vigorosi, appassionati, spinti da un desiderio ardente a richiamare la Vergine in terra, poco assomigliano agli Apostoli, così la Madonna non ha nella sua bellezza una linea sola che ricordi l'umile bontà, e sale al cielo in un volo poderoso, piena di orgogliosa lietezza. Nè minor novità c'è nella trat-

Fig. 411. Tiziano: Carlo V. Monaco, Galleria.

Fig. 412. TIZIANO: ASSUNTA — VENEZIA, CHIESA DEI FRARI.

Fig. 413. TIZIANO: PRESENTAZIONE DELLA VERGINE AL TEMPIO — VENEZIA, GALLERIE.

tazione formale della scena, se la si considera in senso esclusivamente pittorico. La larga massa oscura della parte inferiore del quadro si tramuta e raddolcisce, man mano, nei toni dorati, luminosi, chiarissimi dell'alto, sapientemente esprimendo e armonizzando i sentimenti tempestosi e torbidi delle figure degli Apostoli, con quelli giocondi, sereni degli angeli e delle creature celesti. Pochi anni più tardi (1526) Tiziano compiva la *Madonna di Ca' Pesaro* (figura 414) dove, abbandonando la simmetria, propria alle solite Sacre Conversazioni, raggiungeva, in una composizione nuova, un effetto mirabile.

Il terzo capolavoro, l'*Uccisione di san Pietro Martire* (fig. 415) nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo, andò disgraziatamente perduto in un incendio (1867) e non ce ne rimangono che copie, disegni e stampe che pur ne lasciano intravedere la potenza drammatica. La subitaneità del fatto è resa con maravigliosa evidenza; ognuno dei tre personaggi è in perfetto carattere, soprattutto quel compagno che vorrebbe fuggire ed è come paralizzato dal terrore. Ma, naturalmente, del valore pittorico le riproduzioni (una si deve al Domenichino) non dànno una perfetta idea. La violenta tempesta che si è levata agita gli alberi e le vesti, mentre le nuvole sono rotte da un raggio di sole che illumina con uno sprazzo il viso del santo. Il drappo del manigoldo con la sua nota rossa audace stacca sinistramente dal fondo. E così anche in quell'opera il paesaggio e il colore concorrevano all'effetto tragico della scena.

Negli ultimi trent'anni la fama del Maestro cresce sempre. Agli antichi suoi protettori sono subentrati i Farnese. Il viaggio di Tiziano a Roma alla Corte di Paolo III Farnese è trionfale. Abita in Vaticano, è insignito della cittadinanza romana, onore che prima di lui ebbe Michelangelo, e vien consultato come supremo giudice in ogni questione di arte. E anche fuori d'Italia è onorato. Carlo V, Francesco I, Filippo II, il cardinal Granvella di Besançon lo coprono di favori ed ambiscono d'avere opere sue. Due volte, nel 1548 e nel 1550, va ad Augusta chiamato da Carlo. Con Filippo di Spagna è in attiva corrispondenza. Non si può neppur dire che gli anni indeboliscano la fortissima tempra artistica di Tiziano. È presbite come di solito i vecchi, sì che le sue ultime opere vanno guardate da lontano per abbracciarne tutto l'effetto. Così è l'arguto quadro della Galleria Borghese, dove Venere insegna ad Amore la fine arte sua, armandolo di faretra e di freccie. Solo si avverte un leggero arrossamento delle tinte e un affievolimento del senso poetico provocato forse dai gusti nuovi dei nuovi mecenati. Soprattutto Filippo (come il duca d'Alba) univa allo scrupolo religioso la sensualità, e troppo accorto era Tiziano per opporsi apertamente a tali tendenze. È per questo che i suoi quadri fatti per Madrid hanno qualcosa di più grossolano? Quando egli nel 1540 dipinse la *Danae* (ora a Napoli) per Ottavio Farnese, diffuse nella leggiadra creatura un senso di finissima poesia, traendone quasi una idealizzazione del desiderio amoroso. Quand'invece replicò lo stesso soggetto per Filippo II vi introdusse una vecchia mendicante che raccoglie avidamente la pioggia d'oro, rasentando con ciò la volgarità. Così spieghiamo anche i quadri di soggetto amoroso (Venere e Adone a Madrid, Giove e Antiope al Louvre) che Tiziano operò ne' suoi vecchi anni e che rappresentano scene appassionate, tempestose, sensuali.

Del pari le tarde opere d'argomento sacro si risentono dello spirito religioso che nel XVI secolo va trasformandosi negli animi e nell'arte. *Il martirio di san Lorenzo* (nell'Escuriale) dovette certo avere un grande successo nel paese dell'Inqui-

Fig. 414. TIZIANO: MADONNA DI CÀ PESARO — VENEZIA, CHIESA DEI FRARI.

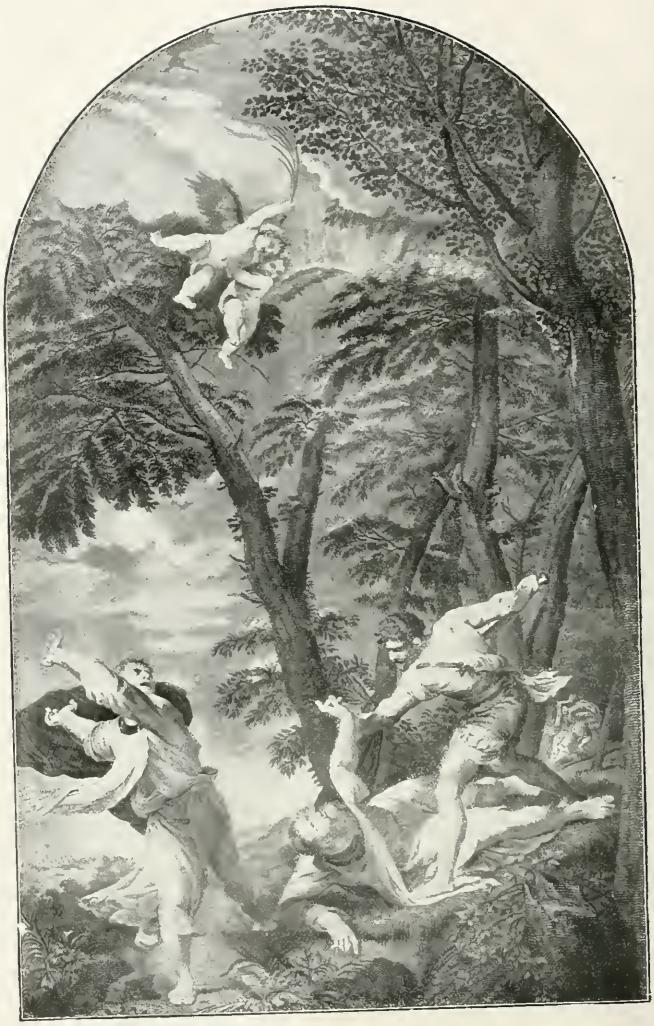

Fig. 415. TIZIANO: SUPPLIZIO DI SAN PIETRO MARTIRE (DA UNA STAMPA).

sizione come il suo *Ecce Homo* e la sua *Addolorata* corrispondenti a un sentimento ascetico più appassionato e più forte. Malgrado ciò, Tiziano si tiene sempre lontano da quell'effeminato sentimentalismo, di cui i nuovi artisti faranno sfoggio appunto e soprattutto in queste due figurazioni. La bellezza delle forme e la magnificenza del colore egli conservò anche nella tardissima età. Morì quasi centenne, colto dalla peste. Paragonato a Leonardo e a Michelangelo, egli non dimostra altrettanta versatilità e non si può, quindi, considerare come un genio universale. Fu uomo e-

Fig. 416. Bernardino Licinio: Suo fratello con la famiglia. Roma, Galleria Borghese.

sperto dell'arte sua, come nessuno degli artisti del suo tempo, e riuscì, di conseguenza, il maggiore fra i pittori del Rinascimento.

Pittori contemporanei a Tiziano. — Due fatti mirabili si riscontrano nel mondo artistico veneziano: che accanto a Tiziano trovassero onoranze e lavoro parecchi altri pittori, e che arrivassero a sottrarsi al fascino delle opere di lui sino a conservare una certa personalità. Per alcuni forse ciò provenne dal fatto che fecero la loro educazione artistica fuori di Venezia, come Giovanni Antonio de' Corticelli da Pordenone (1483-1539) il quale svolse la sua attività anche nel nativo Friuli. La fama del Pordenone ebbe origine soprattutto dagli affreschi di Treviso, Spilimbergo, Piacenza (fig. 417), Cortemaggiore, Cremona, Venezia, ecc. Non tanto si ammira in lui la novità e l'importanza della concezione, quanto il vivace talento narrativo, la matura bellezza delle forme e lo splendore della tavolozza. È così che il Pordenone ci addita chiaramente il carattere più forte della scuola veneziana.

Non è da confondersi con lui Bernardino Licinio (op. dal 1520 al 1544), nato di famiglia bergamasca ed erroneamente chiamato a sua volta Pordenone, artista vivace, poco attratto dalla pittura sacra e molto da quella di genere e dai ritratti (fig. 416). Da Verona venne Bonifazio dei Pitati (1487-1553) la cui bottega fu continuata per opera di scolari come Antonio Palma (1514?-1575), Battista di Giacomo ecc., ma in modo affatto industriale. Tratti speciali a Bonifazio sono l'a-

Fig. 417. Pordenone. Adorazione dei Magi. Piacenza, S. Maria di Campagna.

more per le scene ampie e piacevoli, esposte in forma narrativa vivacissima, e la tendenza a trasportare gli episodi nel tempo presente biblici. Un segno esterno delle sue qualità narrative è l'ampio formato dei suoi quadri, che in generale piacque ai Veneziani non appena entrò nei loro costumi quello di adornar di quadri le pareti delle sale. Così Bonifazio c'introduce nella gioconda intimità di una ricca famiglia veneziana col dipinto del Ricco Epulone (Gallerie di Venezia - tav. XIV) dove ogni individuo è acutamente e argutamente caratterizzato e dove tutta la scena splende di festosi e armoniosissimi colori. Nello stesso modo sono stati per lui pretesto di ritrarre la gioconda vita del suo tempo argomenti come *Mosè salvato*

BONIFACIO: IL RICCO EPULONE.
Venezia, RR. Gallerie.

Fig. 418. BONIFAZIO DE' PITATI: MOSÈ PORTATO ALLA FIGLIA DI FARAONE — MILANO, PINACOTECA DI BRERA.

dalle acque (a Dresda e a Brera - fig. 418), l'*Adultera* (pure a Brera) e la storia del Figliuol Prodigo nella Galleria Borghese. Da lui e dal Pordenone attinge gli effetti suoi Polidoro de' Renzi da Lanciano (1525-1565).

Come soggetto, l'opera maggiore di Paris Bordon (1500-1571), la Consegna

Fig. 419. Paris Bordon: Il pescatore che presenta al doge l'anello di s. Marco. Venezia, Gallerie.

dell'anello di san Marco al Doge (fig. 419), si attiene alquanto all'antico indirizzo, ma tra il Bellini e il Bordon c'è Tiziano, e da quest'ultimo il Bordon imparò l'arte del colore ricco ed armonioso, di cui veste ed abbellisce anche i suoi ritratti e le mezze figure mitologiche.

Ricordiamo qui anche Rocco Marconi (morto nel 1529) dalla scuola di

Giovanni Bellini passato a quella del Palma Vecchio e di Sebastiano del Piombo (fig. 420), e Andrea Meldolla (1522-1582), detto lo Schiavone, nato a Sebenico, il quale, cresciuto all'esempio di Giorgione e di Tiziano, finì per convertirsi alle grazie del Parmigianino.

La famiglia dei Da Ponte detta, dal luogo d'origine, dei Bassano, fu, come quella dei Bellini, dei Campi e dei Carracci, feconda di pittori. Il primo cronologicamente fu Francesco (1470?-1540), ma egli appartiene alla vecchia scuola e segue più specialmente il Montagna. Da lui nacque Jacopo, il più celebre dei Bassani, fattosi alla scuola di Bonifazio dei Pitati e morto nel 1592, di più che ottant'anni, dopo aver dipinto con calda vivacità un numero infinito di quadri, nei quali preval-

Fig. 420. Rocco Marconi - L'Adultera. Venezia, Gallerie.

gono le scene campestri e casalinghe cui servono spesso di pretesto soggetti sacri (fig. 423). I suoi figli Francesco (1548-1591 - fig. 421), Giov. Battista (1553-1613), Leandro (1558-1623 - fig. 422) e Girolamo (1560-1622) seguirono con diversa forza e fortuna l'arte sua. Francesco compose con felicità, e Leandro eseguì buoni ritratti; ma gli altri poco più fecero che riempire il mondo di copie dei lavori paterni.

Come i pittori friulani, così quelli di Verona, Bergamo e Brescia, pur avendo a punto di partenza la scuola veneziana, non rinunciano interamente alla loro individualità. A Verona troviamo Francesco Torbido detto il Moro (1486-1565) discreto frescante e buon ritrattista (fig. 425), Domenico Riccio detto Brusasorci (1494-1567) e Antonio Badile (1516-1560 - fig. 424), tutti non così distratti dalle loro tradizioni paesane da cader completamente nell'orbita veneziana. Tra i Bergamaschi i più noti sono Giovanni Busi detto Cariani (1485?- 1548? - fig. 426), spesso confuso col Palma, ma riconoscibile pel predominio di liete tinte rossastre, e il ritrattista Giov. Batt. Moroni (1520?-1578 - fig. 428) notevole per grazia e verità. La

Fig. 421. FRANCESCO BASSANO: IL SALVATORE PRESSO MARTA — FIRENZE, GALLERIA PITTI.

Fig. 422. LEANDRO BASSANO: INCONTRO DEL DOGE SEBASTIANO ZIANI CON ALESSANDRO III. VENEZIA, PALAZZO DUCALE.

Fig. 423. JACOPO BASSANO: S. ROCCO VISITA GLI APPESTATI
MILANO, PINACOTECA DI BRERA.

Fig. 424. ANTONIO BADILE: LA VERGINE IN TRONO E SANTI.
VERONA, MUSEO CIVICO.

Fig. 425. TORBIDO: RITRATTO D'UOMO.
MILANO, PINACOTECA DI BRERA.

Fig. 426. GIOVANNI CARIANI: RITRATTO DI DONNA.
BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA.

Fig. 427. SAVOLDO: MADONNA COL BAMBINO E SANTI.
MILANO, PINACOTECA DI BRERA.

scuola di Brescia vanta tre ragguardevolissimi artisti: Girolamo Savoldo (1480?-1550?), che dalla vecchia scuola veneziana trasse dignità e compostezza; dalla nuova, vigoria di colore e di forme (fig. 427); Girolamo Romani detto il Romanino (1485-1566), di colorito ardente, che spesso rammenta Giorgione; e, maggiore di tutti, Alessandro Bonvicino chiamato il Moretto (1498-1555). Oltre a diversi ritratti, il Moretto dipinse in dolci toni argentei un gran numero di quadri d'altare, che colpiscono per la compostezza dei gruppi e per la movenza dignitosa delle figure, piene di sentimento. È solo a Brescia, sua patria, che può giudicarsi in tutto il suo valore. Là egli ornò infinite chiese con quadri che in parte si conservano nella Pinacoteca Civica. Tra questi ricordiamo *S. Nicola che presenta alla Madonna gli scolaretti* (fig. 429), la Vergine e Cristo in Emmaus. Ma il quadro suo più ammirato, per la bellezza delle figure e il fervido sentimento, è l'*Incoronazione di Maria* nella chiesa dei Ss. Nazzaro e Celso. All'estero le gallerie di Francoforte e di Vienna (Santa Giustina) hanno bei saggi dell'arte del Moretto.

La tenace vitalità di Venezia e il gran posto che teneva Tiziano nell'arte ritardano di molto la decadenza dell'arte veneziana, non tanto però da impedire che le nuove tendenze si facessero a poco a poco strada anche nel modo di intendere la pittura. I due maggiori campioni della nuova forma d'arte furono il Tintoretto e Paolo Veronese.

Jacopo Robusti detto il Tintoretto (1519-1594) rompe l'unità dello stile veneziano, non solo col sostituire alla dorata luce, diffusa per tutto il quadro, un più forte contrasto d'ombre e di luci, ma anche nell'ardore della scena, mossa, agitata, palpitante di passione e di vita, svolta con piena indipendenza da ogni tradizione. Da una parte è attratto dalle potenti figure michelangiolesche, dall'altra non arriva a liberarsi del realismo insito nella sua natura. Di qui quel senso di disarmonia che urta alquanto nelle sue opere tarde. Nelle prime, invece, dove più brilla l'antico splendore del colorito veneziano, come nel *S. Giorgio* di Londra, nella *Nascita di san Giovanni* a Pietroburgo, o nel *Miracolo di san Marco* che piomba dal cielo a salvare uno schiavo dal martirio (dipinto nel 1548 — Gallerie di Venezia, fig. 432) o nel *rinvenimento del suo corpo* (Pinacoteca di Brera, fig. 430), qual mirabile movimento delle figure! quanta varietà nella composizione! Dovette il Tintoretto possedere una fantasia irrequieta ch'ei non si sentì di reprimere e contenere nei limiti dello stile tradizionale. Il Vasari lo chiamò, quindi, a ragione «nelle cose della pittura, stravagante, capriccioso, presto e risoluto, e il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura, come si può vedere in tutte le sue opere e ne' componimenti delle storie fantastiche e fatte da lui diversamente e fuori dall'uso degli altri pittori». Quando egli adottò una maniera che richiedeva un lavoro eccezionale e l'uso di forti vernici secche, esagerò in rapidità ed impetuosità per rendere anche più fecondo il suo lavoro. Con le sue tele colossali coprì non solo le chiese veneziane (*Giudizio Universale* e *Adorazione del Vitello d'oro* nel coro della Madonna dell'Orto, opere riboccanti di vita e di foga giovanile), ma anche le pareti e i soffitti nel Palazzo Ducale, che dopo l'incendio nel 1577 esigeva una nuova decorazione pittorica. I quadri, che egli operò qui, in gara con Paolo Veronese, trattano in gran parte allegorie o episodi relativi alla gloria di Venezia. Ma più che nelle significazioni allegoriche o religiose (*Glorie e Presentazioni*) egli è grande come vivace e appassionato narratore nei quadri storici, ad es. la *Conquista di Zara*, nella sala dello Scrutinio. Il *Paradiso*

Fig. 428. G. B. MORONI: RITRATTO DI VECCHIO GENTILUOMO.
BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA.

nella sala del Gran Consiglio è famoso anche per le sue gigantesche dimensioni. Tra i molti dipinti che ornano la Scuola di S. Rocco (figg. 431 e 433), forte e impressionante è la *Crocifissione*. Il Tintoretto allarga il tragico episodio in una ricca, vivacissima scena popolare, dove il gruppo delle donne dolenti, perfette di disegno, raccolte, anzi ammucchiate ai piedi della croce, raggiunge un effetto di straziante

Fig. 429. Moretto: Madonna e san Nicola. Brescia, Pinacoteca.

emozione. È da deplorare che nella maggior parte dei quadri del Tintoretto i colori si siano fortemente oscurati, e che molti d'essi si trovino collocati in luoghi dove la luce è insufficiente.

Paolo Caliari, detto più comunemente Paolo Veronese (1528-1588), giunge a Venezia nel 1555 artista completo, avendo già ornato di affreschi molte ville, ed avendo dato buone prove di sè anche nella pittura sacra. Non è dunque da maravigliarsi che egli conservasse qualche carattere tradizionale dell'arte veronese, come sarebbero i toni argentei del colore. Nullameno egli può considerarsi come uno dei

più schietti rappresentanti della vita e dell'arte veneziana. La potenza politica e mercantile di Venezia era certo sulla via della decadenza, ma i Veneziani non rinunciavano alle pompe esterne, all'antica magnificenza, all'amore per le cose belle e smaglianti, per la vita comoda e lieta. Le opere del Veronese esprimono appunto tutto ciò. Egli raffigura le Cene sotto splendidi porticati a colonne — le *Nozze di Cana*, al Louvre e a Dresda, la *Cena in casa di Levi* nelle Gallerie di Venezia, la *Cena*

Fig. 430. Tintoretto: Il rinvenimento del corpo di san Marco, Milano, Pinacoteca di Brera.

in casa di Simone nelle Gallerie di Torino e di Milano, il *Convito di san Gregorio Magno* a Monte Berico presso Vicenza (fig. 434) — e ci mette dinanzi agli occhi, in tutti i più splendidi particolari, il più ricco e il più nobile dei festini. Paolo ama dare maggior risalto alla bellezza delle sue donne con gli ornamenti e lo splendore delle vesti, e alla tranquilla e formosa venustà del tipo antico, sostituisce una grazia piccante e vivace. È innegabile, però, che qualche volta in questi quadri giocondi va perdendo della sua signorile finezza, per cadere nella materialità, quasichè i suoi contemporanei non sapessero godere qualche ora in lieta compagnia senza l'ostentazione di grandi apparati. A Tiziano, invece, pochi e semplici mezzi bastavano per dare alle creature del suo pennello l'espressione della felicità.

Fig. 431. TINTORETTO: CROCIFISSIONE — VENEZIA, SCUOLA DI S. ROCCO.

Fig. 432. TINTORETTO: MIRACOLO DI S. MARCO — VENEZIA, GALLERIE.

Anche nei quadri di chiesa (*S. Antonio* a Brera - fig. 435 - e *S. Sebastiano* a Venezia, uno dei suoi capolavori, intorno al quale si affaticò dieci anni) egli non si astiene dall'introdurre qualche tratto profano, ispirato non tanto a un senso di realismo, quanto al desiderio di piacere allo spettatore. In uno dei più belli tra i suoi quadri di soggetto storico — *la famiglia di Dario*, che s'inchina riverente davanti

Fig. 433. Tintoretto: Gesù alla presenza di Pilato. Venezia, Scuola di S. Rocco.

ad Alessandro (Galleria Nazionale di Londra) — non omette la scimmia e non rinuncia ad empire di curiosi la terrazza sopra il colonnato. Del resto l'audace libertà di Paolo nel mettere figure di buffoni, di cani, di pappagalli ecc. nella sacra solennità d'una cena dov'era Gesù, insospettì sino il Tribunale del Sant'Uffizio come se si fosse trattato di un dileggio alla religione. Egli si giustificò dicendo che aveva fatte tali figure per ornamento pittorico e perchè i pittori (come i poeti e i matti) si pigliano licenze.

Fig. 434. PAOLO VERONESE: IL CONVITO DI S. GREGORIO MAGNO — MONASTERO DI MONTE BERICO PRESSO VICENZA.

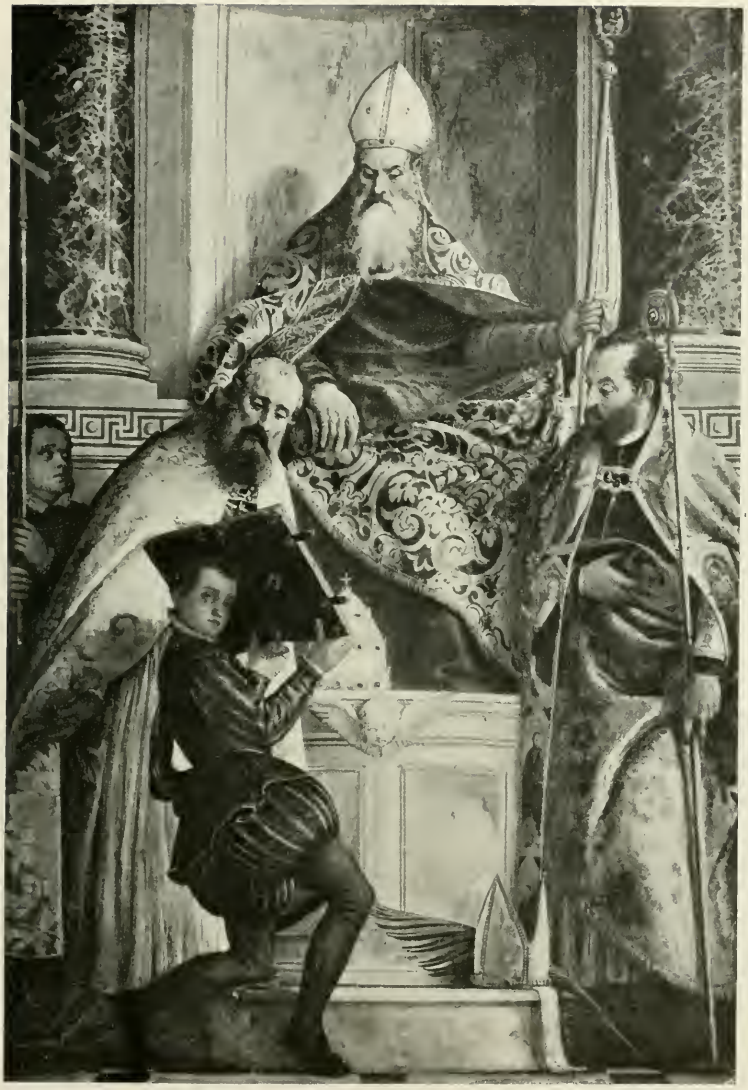

Fig. 435. PAOLO VERONESE: S. ANTONIO ABATE FRA I SS. CORNELIO E CIPRIANO.
MILANO, PINACOTECA DI BRERA.

Fig. 436. PAOLO VERONESE: VENEZIA TRIONFANTE — VENEZIA, PALAZZO DUCALE.

Una delle caratteristiche di Paolo Veronese fu la predilezione per le vaste architetture e le popolosissime composizioni tradotte in ampie tele. Ciò non gli consentì più il severo elevarsi dei gruppi, sì che noi vediamo i suoi personaggi nobilmente vestiti, sorridenti amabilmente o superbamente eretti, passarci innanzi, ora affollati, ora isolati, non senza qualche squilibrio dell'insieme. In sostanza, l'elemento decorativo domina nei quadri del Veronese assai più che in quelli di Tiziano. Perciò meglio di ogni altro artista egli si sentì adatto ad opere come quelle che gli furono

Fig. 437. Paolo Veronese: L'Abbondanza. Venezia, Gallerie.

affidate nel Palazzo Ducale e nella Villa Giacomelli a Masér presso Treviso. In parecchie sale del Palazzo Ducale, Paolo coperse i soffitti e le pareti di amplissimi quadri storici, mitologici e allegorici, dei quali i più meritamente famosi sono il *Ratto d'Europa*, la *Venezia trionfante* (fig. 436) e l'*Abbondanza* ora nelle Gallerie di Venezia (fig. 437). A Masér, nella villa dalle linee semplicissime, che il Palladio disegnò per i fratelli Barbaro, il Veronese co' suoi affreschi raggiunse una delicata nota poetica. Non vi si cerchi profondità di sentimento o di caratteri. Le dee e gli dei del suo Olimpo sono prettamente veneziani nei tratti, negli abbigliamenti e nelle acconciature, corrispondenti alla moda fastosa del tempo, ma appunto questo, insieme all'amabile vivacità degli episodi (come bimbi e fanciulle che spiano dalla porta o irrompono nella scena, e lo stesso paesaggio che si intravede e par sorridere fra le colonne) dà ai dipinti di Paolo una intonazione di gioconda intimità, allietata

pure dalla luce chiara del colore, grazie alla quale il Veronese non cadde mai in quella freddezza che fu propria della pittura decorativa del tardo Rinascimento.

6.° — LA FINE DEL RINASCIMENTO.

Se il giudizio sopra un periodo della storia dell'arte si fondasse sulla operosità degli artisti e sulla opinione che questi ebbero di sè stessi ed espressero apertamente, nessuno potrebbe affermare che l'arte italiana vedesse diminuire la sua fortuna nel corso del cinquecento, nè che la pittura e la scoltura subissero un tracollo intorno alla metà di quel secolo. Quanto venne dipinto, scolpito e fuso dal 1530 al 1570 supera di gran lunga la somma delle opere create nel primo Rinascimento. Un altro fatto innegabile è che l'arte italiana mai come allora potè gloriarsi di servir di modello a tutte. Schiere di artisti settentrionali ogni anno passavano le Alpi per venire ad imparar la vera arte in Italia; dimodochè Roma era diventata la *Scuola* per tutta Europa. All'incontro, schiere di artisti italiani erano chiamati da ogni parte d'Europa a maggior gloria dell'arte italiana. Le felici disposizioni e la loro singolare maestria sono fuori di discussione. Ma quando essi orgogliosamente si tengono da più dei loro predecessori, in un senso solo dicono il vero, che, cioè, compiono più rapidamente un più ampio lavoro grazie all'abilità completa, perfetta, cui sono arrivati. Ma qui appunto la posterità, che vede chiaro attraverso la polvere dei secoli, ha fatta giustizia. Di quel gran numero di opere solo pochissime riconosce degne di studio.

Fig. 438. Taddeo Landini: Fontana delle Tartarughe. Roma.

La grande abilità conduce a lavori abborracciati. Gli artisti non si curano più di studiare la natura coscienziosamente e riferendosi ai grandi modelli offerti loro dagli artisti anteriori, da Michelangelo soprattutto, si accontentano al più di ripeterli con qualche lieve mutamento.

L'artificio soffoca l'arte; nè mai pel corso dei secoli ebbe vita prospera un indirizzo artistico e durevole quando si allontanò dalla natura, unica eterna norma dell'arte stessa.

Infatti, ciò che meglio operarono gli artisti sino circa alla metà del secolo furono i ritratti, perchè questi li obbligavano ad attenersi al vero. Così in pittura come in scoltura i ritratti sono di gran lunga più pregevoli che le composizioni sacre e mitologiche. Partecipano di questo pregio in certa misura anche i ritratti monumentali quali la statua in bronzo di Carlo V a Madrid, fusa a Milano da Leone Leoni, la statua equestre di Cosimo I a Firenze di Giambologna e la statua equestre di Filippo III a Madrid abbozzata da Giambologna e fusa da Pietro Tacca.

Anche nella decorazione gli artisti di questa età riescono spesso a crear opere buone. Alcune tombe e molte fontane sono fra le più magnifiche che esistano. A Roma, la fontana detta delle Tartarughe è opera così bella che la tradizione ne attribuì il disegno a Raffaello, mentre ne fu autore un fiorentino Taddeo Landini che la eseguì nel 1585. Il nome le viene dalle tartarughe levate in alto da quattro giovani nudi sottoposti alla vasca (fig. 438).

Il fenomeno storico di cui discorriamo non è difficile da spiegare. Quando gli artisti, anzichè affaticarsi in cerca di soggetti elevati e significativi, si contentano di forme lievi e semplici, la mancanza di naturalezza difficilmente si avverte; la si sente invece quando la posa e i gesti dei personaggi sono figurati in modo assolutamente inverosimile, con uno sforzo che non deriva, come nella prima età delle arti, da difetto di abilità manuale e da imperizia dell'occhio, ma da un traviamento del gusto.

Fig. 439. Perseo, di Benvenuto Cellini. Firenze, Loggia de' Lanzi.

Fig. 440. Guglielmo della Porta: La Giustizia. Particolare del monumento di Paolo III Farnese. Roma, Basilica di S. Pietro.

Fig. 441. Bandinelli: Due Apostoli. Firenze, Duomo. Cinta del Coro.

Questa inverosimiglianza non è da confondere con quella esagerazione o meglio esaltazione del vero, che tende ad una superiore e più pura espressione del carattere, e che deve considerarsi una idealizzazione della natura per opera dell'arte. La figura idealizzata è superiore alla natura, ma non contraria ad essa. Invece nel caso presente la contraddizione sta in ciò, che quegli sforzi tumultuosi nascondono una intima indifferenza; quelle figure parlano molto, ma non dicono nulla, come quelle orazioni declamatorie nelle quali l'alto suono delle belle parole è tutto, e manca ogni contenuto. Di ciò gli artisti per-

sonalmente hanno la minor colpa. Spesso anche la composizione si risente della troppo rapida esecuzione.

Ad ogni modo si deve riconoscere che se anche gli artisti si fossero applicati con più pazienza al lavoro, non avrebbero mai raggiunto la freschezza dei loro predecessori. Il mondo ideale del Rinascimento italiano era oramai esaurito; oramai consumate erano le forme artistiche nelle quali quelle idee si erano concretate, e nessuno dei nuovi concetti che allora signoreggiavano di là dalle Alpi poteva farsi strada in Italia.

Fig. 442. Ammannati: Fontana del Nettuno. Firenze, Piazza della Signoria.

Come sempre, la fantasia si attiene specialmente alle antiche forme, senza più attingerne vera ispirazione, e senza riuscire a conservarle quali erano. Il fasto esterno e lo sforzo della grandiosità non bastano a mascherare la meschinità del concetto. La nuova forma d'arte, il realismo che succede all'idealismo plastico, non è possibile se non unito a un nuovo indirizzo del pensiero nazionale. Invece, in questo momento appunto, par che si venga sciogliendo il legame tra l'arte e la nazione. Infatti gli artisti mutano paese con somma facilità, e come gli artisti stranieri trovano favore in Italia, così gli italiani sono accolti ed onorati nelle più lontane Corti, dove l'arte italiana è considerata ormai come un ornamento indispensabile. Del resto tutta la civiltà italiana aveva assunto un carattere internazionale per le sue forme esteriori, magnifiche e squisite. All'arte, che non è più capace d'altro, non si chiede che un bell'effetto decorativo.

Sarebbe difficile dire se più soffrisse di questo mutamento la pittura o la scultura. Se si guardano i bassorilievi che ornano gli zoccoli dei grandi monumenti (ad es. della statua equestre di Cosimo I a Firenze), o certi sfarzosi altari, si dovrebbe concludere che la scoltura decade più visibilmente. Perduto il senso delle belle elevazioni, gli scultori non sanno più neppur raggruppare le figure in composta ed equilibrata simmetria, e neppure raggiungono l'effetto pittorico cui tendono con l'accentuare le singole figure. D'altra parte anche i grandi storici e religiosi lasciano intravedere la trascurata esecuzione e la miseria e il vuoto pretenzioso delle forme, così da fare un'impressione anche più penosa. Comunque, si può affermare che il numero delle opere degne di studio è maggiore nelle scolture di questo periodo, che nelle pitture.

Fig. 443. Leone Leoni: Particolare del monumento a Gian Giacomo de' Medici. Milano, Duomo.

Senza tener conto del Tribolo, già ricordato, che segue in parte le traccie del Buonarroti, si deve riconoscere il valore di Benvenuto Cellini (1500-1571) e di Guglielmo della Porta (1500?-1577). Il Cellini con la sua orgogliosa ma bellissima autobiografia provvide da sè a celebrare la sua grandezza. Ma la sua fama non durò nè in patria, nè in Francia — dove molto operò alla Corte di Francesco I — così a lungo indiscussa, come egli sperava. Ciò che più colpisce in lui, è l'irrequieta attività che lo fa operare nei più diversi campi dell'arte. Nella storia dell'arte, più che lo scultore s'ammira l'orafo, quantunque nel Perseo (Loggia dei Lanzi a Firenze) egli lasci un'opera che supera quasi tutte le altre del suo tempo (fig. 439). Le forme acerbe del giovinetto eroe nel loro realismo si risentono ancora del tipo caro al XV secolo e si mantengono monde dalle vuote esagerazioni dei manieristi. Anche Guglielmo della Porta appare così felicemente ispirato, quando nella statua di papa Paolo III seduto sul suo sepolcro, egli sa mettere tanta viva verità e tanta freschezza, che si perdona anche se altrove si limita a seguire le orme di Michelangelo e, come tutti gli artisti del tardo Rinascimento, crede che l'arte tragga l'effetto maggiore dalle proporzioni colos-

Fig. 444. Giambologna: Fontana del Nettuno. Bologna, Piazza del Nettuno.

sali (fig. 440). A tanto errore li aveva condotti l'imitazione di Michelangelo, intesa nel senso pedestre, superficiale. La tendenza alla grandezza e alla potenza, che emanava dallo spirito stesso del maestro, negli scolari non era più che una ripetizione meccanica.

Anche peggio fecero Bartolomeo Ammannati (1511-1592) e Baccio Bandinelli (1493-1560) fiorentini quando vollero gareggiare con Michelangelo. Il Ban-

dinelli, se dobbiamo credere al Vasari, lo scimmieggiava anche nella vita. Certo gli portò invidia e gelosia finchè visse, e non cominciò mai nessun lavoro senza atteggiarsi continuatore, anzi emulo del maestro. Non gli mancò ingegno, come mostrano le figure degli Apostoli a bassorilievo, che ornano la cinta del coro nel Duomo di Firenze, di una singolare semplicità, verità e bellezza di linea (fig. 441), e altre opere sue nelle quali rivela una grande abilità tecnica. Nei gruppi colossali, tra i quali il più noto è l'*Ercole e Caco* in Piazza della Signoria a Firenze, spiace il contrasto che c'è tra le movenze agitate e la freddezza intima dei personaggi. Del resto anche l'Ammannati seppe nelle cose minori comportarsi meglio, e ben si vede nella fontana della stessa piazza, dove il Nettuno è poco meno che grottesco, mentre i satiri e le ninfe della vasca sono modellati con vivacità ed eleganza non comuni 1554) e Leone Leoni (1509-1592 - fig. 443) che ebbe gran successo in Spagna, dove l'opera sua fu continuata dal figlio Pompeo, morto a Madrid nel 1610.

Fig. 445. Mercurio di Giambologna. Firenze, Museo Nazionale.

È però uno straniero che nell'ultimo periodo del Rinascimento trionfa sugli scultori indigeni: il fiammingo Giovanni Boulogne di Douai (1524-1608), che nello stabilirsi a Firenze(1556) italianizzò il nome in Giovanni Bologna o Giambologna. Egli divenne in tutto italiano. Studiò con grande amore Michelangelo; ma, dotato com'era di un temperamento più tranquillo, l'occhio suo vide limpidamente, la mano lavorò sicura, e l'opera, rimanendo scevra d'ogni esagerazione, non oltrepassò i limiti dell'arte.

Altra sua fortuna fu di avere avuto un sentimento della verità e della vita superiore a quello di tutti i suoi contemporanei; il che appare specialmente dalle sue Madonne. Assai belle sono pure le figure della fontana del Nettuno a Bologna, bene ideata come disposizione delle varie parti da Tommaso Laureti pittore e architetto palermitano (1508?-1592 - fig. 444). Il gruppo così ardito del Ratto delle Sabine nella Loggia dei Lanzi sarà pur sempre ammirato anche da chi lo giudichi un'opera piuttosto ragionata che

ispirata, nella quale il calcolo prevale sulla fantasia. Opera perfetta è invece il *Mercurio* in bronzo del Museo Nazionale di Firenze, in atto di volare nell'aria e poggiante leggermente il piede sopra il soffio del vento (1564 - fig. 445). Con questo capolavoro, meritamente ammirato ed invidiato dagli artisti, Giambologna si affrancò superbamente dallo stile dominante nell'età sua ed infuse un palpito di vita nuova in un concetto classico. Nelle opere decorative invece egli è vero figlio del suo tempo: ama il colossale, e quando lavora d'ornato trasporta nel campo della plastica l'antico stile grottesto con le sue maschere e i suoi animali fantastici.

Fig. 446. Vasari: Leone X in mezzo al Collegio dei Cardinali. Firenze, Palazzo Vecchio.

In tutta la pittura di questo momento non v'è un'opera di merito uguale al *Mercurio* di Giambologna. Se osserviamo i molti affreschi e quadri a olio prodotti dal 1540 al 1580, vediamo rapidamente offuscarsi il senso del disegno e del colore e venir meno le caratteristiche individuali. Oramai le figure leziose e inespressive o le movenze esagerate sono divenute un vizio universale. Inoltre, mentre la grande abilità tecnica permette agli artisti un'esecuzione superficiale e affrettata, la diffusa coltura poetica non è così profonda da preservarli dalle vuote declamazioni e dalle stranezze.

Anche qui l'imitazione di Michelangelo ha portato i peggiori frutti, soprattutto per opera di quel gruppo che si raccolse in Firenze intorno ad Andrea del Sarto. Dal naufragio si salvano soltanto i ritratti e qualche Madonna o Santa Famiglia che si attiene alla tradizione. Quanto ai vasti affreschi e ai colossali quadri d'altare non altro è a dire se non che gli artisti, dominati dalla tendenza formale del momento,

sembrano abdicare alla loro personalità e intendono l'arte, la natura, la vita tutti a un modo. Le figurazioni si somigliano fra di loro al punto che è difficile riconoscerne l'origine anche ai segni esterni. Del resto, non tornando neppure il conto di passare in rassegna tali opere, basterà ricordare il nome degli artisti più acclamati.

Fra i fiorentini, accanto a Giorgio Vasari di Arezzo (1511-1574 - fig. 446) la

Fig. 447. Angelo Bronzino: Andrea Doria in aspetto di Nettuno. Milano, Pinacoteca di Brera.

cui fama letteraria e la cui opera architettonica compensano le deficienze pittoriche, vengono in prima linea Angelo Bronzino (1502-1572 - fig. 447) e Francesco Rossi detto dei. Salviati (1510-1563). I loro ritratti, giustamente pregiati, e i loro quadri d'altare sono, almeno nel disegno, di una scrupolosa coscienza. Però comincia a sfuggir loro il senso dell'armonia coloristica, che difetta anche più in Alessandro Allori (1535-1607). A Roma hanno intanto fama i fratelli Taddeo (1529-1566) e Federico Zuccari (1540-1609 - fig. 449) e quest'ultimo conta mecenati e ammiratori anche fuori d'Italia.

A poco a poco però l'influenza di Michelangelo va impallidendo per lasciar il

posto a una vivacità esteriore, a una grazia di ornamenti, a un colore più seducente, che mal celano però la noncuranza del sentimento e lo sforzo. E qui dobbiamo fare il nome di Giuseppe Cesari più noto come Cavalier d'Arpino (1560?-1640) che salì in gran fama a Roma e a Napoli, e su tutto quello di Federico Barocci (1528-1612) ammiratore del Correggio, elegantissimo nel disegnare, vivace nel comporre, lieto nel colorire a contrasti di tinte fredde e calde che ricordano la madreperla (fig. 448).

Fig. 448. Federico Barocci: L'ultima cena. Urbino, Cattedrale.

Se si vuol vedere come pochi decenni bastassero alla decadenza dell'arte, sia nella esecuzione che nel concetto, si esaminino le pitture di Palazzo Vecchio a Firenze, opera al loro tempo ammirata e imitata da molti, dovuta al Vasari, che li descrive minutamente. Gli ornati che incorniciano i quadri non hanno più nè leggerezza nè slancio; accanto ai grotteschi si stendono nastri tirati; le maschere e i ceffi in caricatura vengono a interrompere i leggiadri viticci. Sui timpani delle porte sono imitati in pittura i coperchi centinati dei sarcofagi come quelli che Michelangelo creò per le tombe Medicee; nelle figure è una mescolanza di verismo e di glorificazione allegorica; i campi di battaglia, le città e i paesaggi, popolati da una folla di minute figure in tumulto, sono rappresentati a volo d'uccello e sul davanti

del quadro si pavoneggiano insignificanti figure allegoriche o simboliche a grandezza naturale. In quasi tutte queste rappresentazioni offende poi il tono di adulazione servile, di omaggio cortigianesco. Che parole terribili avrebbe trovato Michelangelo per que' suoi discepoli che nel dipinto dell'*Assedio di Firenze* onorarono così i nemici della Repubblica!

Fig. 449. Federico Zuccari: Età dell'Argento. Firenze, Uffizi.

Un altro saggio delle nuove tendenze l'abbiamo nelle scene di martirio frescate in S. Stefano Rotondo a Roma da Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio (1552-1626 - fig. 452) allievo di Niccolò Circignani pure da Pomarance nel Volterrano, dove sono figurati i supplizi più raccapriccianti, non soltanto senza alcunchè di elevato, ma in modo quasi da esprimere un senso di voluttà brutale.

Non si pensi però che l'attività artistica si limitasse ai grandi centri come Roma e Firenze. Molte sono le piccole città che possedevano Accademie e società

d'arte e nelle quali ferveva il lavoro; anzi spesso, in vista di un maggiore attaccamento alla tradizione e di una minor folla di lavoro, l'arte non vi decadde rapidamente come a Roma, e vi sopravvisse almeno una maggiore abilità tecnica. Tali scuole locali noi vediamo operare con fervore e con intendimenti relativamente sani a Milano, a Genova, a Ferrara, a Bologna.

In Milano occupa un posto eminente la famiglia Procaccini, con Ercole (1520-1591) che si distingue per l'accurata esecuzione dei suoi quadri, e i suoi figli Camillo (1550?-1627) e Giulio Cesare (1560?-1626 - fig. 451) noti come felici

Fig. 450. Luca Cambiaso nell'atto di dipingere suo padre. Firenze, Uffizi.

imitatori del Correggio e del Parmigianino. A Genova, di contro ai molti e facili decoratori si eleva per il vivo colore e il vigoroso e piacevole naturalismo Luca Cambiaso (1527-1585 - fig. 450). Delle città secondarie d'Italia nessuna però può vantare allora un rigoglio di vita artistica pari a quello di Bologna. La serie dei pittori bolognesi comincia col Francia e continua coi pittori che da Bologna andarono a Roma per farsi discepoli o seguaci di Raffaello, quali Biagio Pupini fiorito intorno al 1530, Girolamo Marchesi da Cotignola (1471-1540), Innocenzo Francucci da Imola (1494-1550) e Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo (1484-1542 - fig. 454), ai quali seguono Prospero Fontana (1512-1597), Lorenzo Sabbattini (1530-1577) ed Ercole Procaccini trapiantatosi, come vedemmo, a Milano coi figli, intorno al 1570. Il sentimento raffaellesco dura qui più sensibile e più

Fig. 451. G. C. PROCACCINI: LA MADDALENA — MILANO, BRERA.

Fig. 452. POMARANCIO: LA MADDALENA — ROMA, GALLERIA BARBERINI.

Fig. 453. Pellegrino Tibaldi: Adorazione dei Pastori. Roma, Galleria Borghese.

tenace che nelle altre scuole, e così avviene anche delle tendenze similari, come quella sorta a Mantova con Giulio Romano, la quale a sua volta ebbe a Bologna fervidi seguaci. I maestri bolognesi hanno in genere una tecnica eccellente; ma a tutti sovrasta, così da essere dai più giovani contemporanei messo a pari dei grandi maestri, Pellegrino Pellegrini detto Tibaldi (1527-1596) che a Bologna lavorò specialmente di pittura, a Milano di architettura, e nuovamente di pittura nell'E-

scuriale in Spagna. Egli fu artista molteplice, e benchè allievo di Michelangelo, seppe nelle sue opere d'architettura, come in quelle di pittura, attenersi a proporzioni modeste e nei quadri serbarsi straordinariamente vivace e sincero (fig. 543). Più tardi la scuola bolognese si diede amorosamente allo studio del Correggio, che, pur durante il trionfo del raffaellismo, aveva già avuto qualche felice ammiratore come Bartolomeo Passarotti (1530-1592) e Orazio Samacchini (1532-1577).

Due fatti risultano chiari dallo studio di queste scuole locali: l'arte vi passa spesso in eredità da padre in figlio, e la produzione artistica prende una forma quasi industriale. Essa fiorisce soprattutto nell'Alta Italia; all'educazione provinciale, più borghese, basta l'abilità tecnica; però la lontananza dalle capitali artistiche diminuisce la loro soggezione ai gusti ivi dominanti e serba alla loro fantasia almeno qualche tratto di vera e fresca naturalezza. Essi preparano il suolo per la miglior fioritura che verrà nell'ultimo decennio del sec. XVI, e salvano l'arte italiana dalla completa ruina.

Fig. 454. Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo: Circoncisione. Parigi, Museo del Louvre.

Fig. 455. Cassone in legno intagliato. Firenze, Museo Nazionale.

D. — L'Arte Industriale del Rinascimento Italiano.

Assai incerti e mutevoli sono i confini che separano, nel nostro Rinascimento, l'arte pura dall'arte applicata all'industria, quantunque, secondo l'andazzo comune, si consideri industriale tutta l'arte decorativa. Ma, soprattutto nel primo Rinascimento, l'architettura come la scoltura, invadono il campo dell'arte decorativa così spesso e con tanta fortuna, che non si potrebbe togliere all'opera degli artisti quell'elemento, in apparenza secondario, senza diminuirne sensibilmente la bellezza e l'importanza. Gli artisti medesimi, che si occupano con lo stesso fervore nei due campi diversi, mostrano di non fare differenza tra l'arte pura e l'arte industriale. Il Ghiberti, Luca della Robbia, Desiderio da Settignano, e molti altri scultori, hanno una grande parte nella storia dell'arte decorativa; e resta sempre che pittori illustri non isdegnarono di abbellire letti, lettiere e cofani con l'opera loro anche se si esclude la leggenda che unisce all'arte vasaria di Urbino il nome di Raffaello.

Influenza dell'architettura nell'arredamento. — È in virtù di questa viva parte presa dagli artisti nella produzione industriale, che questa s'attiene alle belle forme pure; ed è soprattutto l'architettura che esercita la sua felice influenza sulle linee e sugli ornamenti. Gli altari, i sepolcri, ripetono le forme architettoniche, monumentali. Nelle abitazioni, anche le parti accessorie, come i camini, hanno le loro partizioni architettoniche: il fregio e il cornicione decorati coi motivi propri dell'architettura: ovuli, dentelli, gole ecc. (fig. 456). E però tra lo stile decorativo del Rinascimento e quello del periodo gotico, che pur si attiene alle regole architettoniche, corre una differenza profonda. Negli oggetti d'arte gotici tutti i piani sono coperti interamente di particolari decorativi tolti all'architettura, per es.: uno

sportello tutto traforato e ornato di archi acuti ecc. Il Rinascimento invece separa nettamente nelle opere di decorazione la forma dell'oggetto da quella della parte dell'oggetto. Si deve, ad esempio, rivestire una parete od incorniciare una porta? (fig. 32). Si dà alle singole parti, che palesemente sostengono o gravano, la figura architettonica corrispondente — pilastri, architrave, cornicione — e si fa in modo che l'ornamento, che copre tali parti, non abbia altro ufficio che di abbellirle libe-

Fig. 456. Camino di pietra di Simone Moschini. Arezzo, Palazzo Fossombroni.

ramente, con frondami, viticci, festoni di frutti, trofei ecc. (fig. 50). Ma il modo sapiente, geniale, sicuro con cui questi motivi ornamentali coprono i piani ampi o stretti, verticali od orizzontali, tondi o quadrati, rivela nell'artista decoratore un architetto esperto della grande arte monumentale. Nei pilastri non si usa che il ramo saliente dal basso all'alto (figg. 32, 33, 59, 64, 67, 89, 90, 114, 184, 194 ecc.) che sorge da un vaso o da un calice di foglie, e si svolge con una linea serpentina, in delizioso contrasto col profilo rigido del pilastro. La fioritura del ramo è più o meno

folta e ricca, secondo la larghezza del pilastro. Nei fregi e nelle parti orizzontali la direzione orizzontale è sensibile in ogni minimo particolare, così che non si potrebbe in nessun caso servirsi di un solo frammento d'essi collocandolo in senso verticale (figg. 42, 45, 50, 60, 90, 94, 108, 114 ecc.). Quando si tratta di una superficie quadrata, il decoratore tende sempre a dare alle sue linee una direzione raggiante dal centro, con simmetria circolare verso i lati (fig. 457).

Fig. 457. Perugia, S. Pietro — Stalli del coro. Particolare.

Questa ubbidienza alle leggi fisse, insieme al vivo contrasto fra le parti costruttive e i riempimenti decorativi, si osservano frequentemente nelle opere del primo Risorgimento; e simile esecuzione organica delle parti decorative tanto più sorprende in quanto che l'arte classica ne offre scarsissimi esempi. La severa sommissione alle leggi architettoniche dà sovente agli arredi qualche cosa di rigido e di compassato, ma in compenso conferisce loro distinzione e mirabile compostezza, soprattutto quando tali oggetti sono fatti con materiale nobile come sarebbe il

marmo. È infatti sicuro che gli artisti del Rinascimento, anche quando non lavoravano il marmo, avevano sempre dinanzi quei modelli marmorei che tanta influenza esercitarono sullo stile decorativo del Rinascimento.

Decorazione e arredamento delle chiese. — L'arredamento, sia delle chiese che dei palazzi e delle ricche abitazioni private, richiedeva l'opera delle arti industriali e dava lavoro ad una schiera di artefici. Così anche l'arte decorativa è

Fig. 458. Vasca battesimale del Sansovino. Volterra, Battistero.

per lo più al servizio della chiesa, ciò che prova ancora una volta che la civiltà del Rinascimento non si contrappone come nemica a quella del Medio Evo, ma si propone quasi il compito d'interpretare i soggetti tradizionali illuminandoli di una nuova bellezza artistica. Nelle chiese gli altari (appoggiati alla parete, costruiti architettonicamente, con colonne e frontone - figg. 90 e 273, anzichè isolati come nel Medio Evo), i pulpiti (fig. 99), i sepolcri (figg. 86, 87, 93, 94, 95, 108, 114, 278), i cibori (fig. 88), destinati a custodir l'ostia, i fonti battesimali (fig. 458), le acquasantiere (fig. 459), i cancelli (fig. 460), gli scanni del coro, i candelabri (figg. 461, 462, 463), le lampade (fig. 464), i preziosi vasi, i reliquiari (fig. 465), le gemme, gli

abiti pontificali..... tutto offre un largo campo a lavori artistici d'ogni sorta: in marmo, in legno, in metallo, in ricamo, in merletto, in tessuto ecc.

Arredamento dei palazzi. — Anche prima di varcare la soglia dei palazzi del Rinascimento, noi salutiamo un primo segno di quell'amore dell'arte che abbellisce anche gli oggetti d'uso più comune; vogliam dire i portafiaccole (fig. 467), le lanterne e i picchiotti o martelli delle porte che ornano il pianterreno (figg. 468 e 469).

Fra le lanterne le più famose sono le quattro agli angoli del Palazzo Strozzi a Firenze (fig. 466), opera di un fabbro molto stimato ai suoi tempi e famoso per umor bisbetico: Niccolò Grosso, soprannominato il Caparra, perchè senza caparra non lavorava. Anche gli anelli e i picchiotti delle porte dapprima furono lavorati in ferro; ma poi più tardi, specialmente gli ultimi, si fusero in bronzo; e Bologna, Venezia, Ferrara e Milano vantano i più bei saggi di tal genere e i più riccamente ornati. Il picchiotto del Museo Civico a Venezia, con la figura di Nettuno (fig. 468), è considerato a ragione come un prezioso oggetto d'arte. E per quanto tali picchiotti di porta siano per sè stessi cosa insignificante, portano pur sempre l'impronta particolare della fantasia di quel tempo, che non tollera forme morte, ma in ogni oggetto infonde vita e movimento: vita e movimento sempre conformi però all'ufficio che l'oggetto deve compiere. Il picchiotto della porta risulta semplice: ma perchè la mano lo afferri più facilmente prende una forma triangolare, ovale, leggermente appuntita all'estremità superiore e fatta così che il peso gravi più in basso. Le linee curve laterali diventano delfini, draghi, sirene avvolgentisi a spira nel centro dove solitamente è collocata una figura, mentre sopra e sotto si colloca una testa di leone, di satiro o di mostro (fig. 469).

Fig. 459. Pila dell'acqua santa. Orvieto, Cattedrale.

Mobili. — Nelle sale interne i mobili sono animati dallo stesso sentimento. Non solo nel palazzo del gran signore, ma anche nelle case borghesi, piccole e semplici, ogni cosa è ornata con grazia e ha linee artistiche. I cofani (fig. 471), i forzieri e i letti di parata, sono gli oggetti di maggior lusso negli addobbi delle

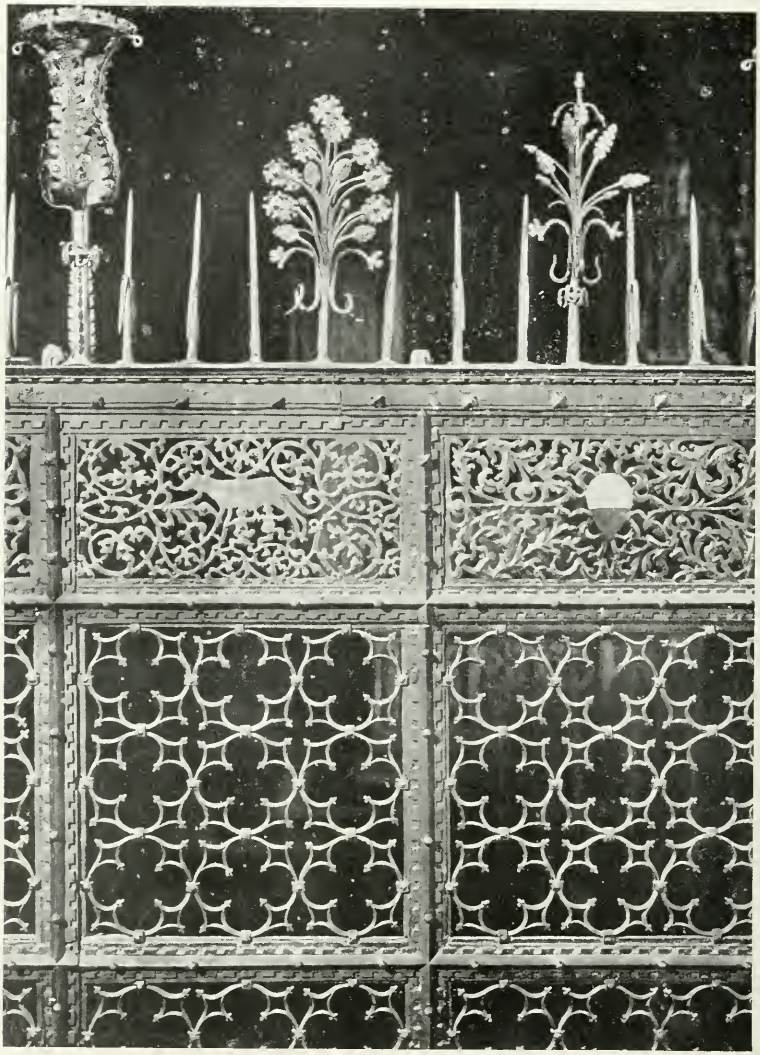

Fig. 460. PARTE DEL CANCELLO NELLA CAPPELLA DEL CONSIGLIO.
SIENA, PALAZZO PUBBLICO.

case. Soprattutto i cofani intagliati, dorati, dipinti offrono occasione frequente e felice alla fantasia dei pittori e degli scultori. A taluni, oggi, può parere che tutto questo dispendio di forze artistiche, in oggetti d'uso giornaliero e casalingo, fosse inutile spreco: ma in verità esso non era che l'espressione di un senso squisito della forma, tutto proprio del Rinascimento. D'altronde, non bastando i mobili da soli alla bellezza dell'ambiente, l'arte tessile venne chiamata in aiuto alla decorazione. Così vediamo sui letti magnifiche coperte e cuscini trapunti d'oro e tappeti serici che coprono le tavole e le pareti.

Bronzi. — Come in tutti i tempi, anche nel Rinascimento i lavori in metallo godono di un gran favore. I procedimenti tecnici per fondere il bronzo, ai quali giovarono anche le fonderie di cannoni, soprattutto nell'alta Italia, raggiungono rapidamente la perfezione, e permettono alla fantasia degli artisti la più completa libertà. I principali soggetti per i lavori in bronzo sono le cancellate (fig. 460) e i candelabri, che si modellano non sul classico portalampade, che in origine non era che un'asta, ma sul massiccio e rigonfio candelabro marmoreo. Infatti, nella forma a mo' di vaso e nel ricco ornato a fogliame, ricordano i motivi dei lavori in pietra. Particolarmente ricca di candelabri in bronzo è l'alta Italia (figg. 461, 462, 463), e a Padova nella chiesa del Santo c'è il più celebre: quello cioè d'Andrea Briosco detto il Riccio (fig. 461). L'occhio discerne subito le cinque parti in cui è diviso, e la forma che, dolcemente rastremata in alto, parte alla base da un dado potente e finisce man mano rotonda, per mezzo di figure sedute e di maschere che ne dissimulano i passaggi e gli spigoli. Una maggior sobrietà d'ornati e di figure e, nei campi piani, una suddivisione meno sensibile delle varie

Fig. 461. Candelabro in bronzo del Riccio. Padova, Basilica di S. Antonio.

Fig. 462. Candelabro in bronzo di Maffeo Olivieri di Brescia. Venezia, Basilica di S. Marco.

parti sarebbero bastate a fare dell'opera bellissima un'opera perfetta. Ad esempio si trovano candelabri e lampadari più semplici a Venezia e nella Certosa di Pavia, i quali nell'insieme appaiono più organici. Non cessò, d'altra parte, con l'avanzarsi del Cinquecento il delizioso uso dei piccoli bronzi da spargere negli appartamenti (su tavoli, camini, cassoni e armadi), in genere figure mitologiche, animali, vasetti, calamai, campanelli, chiavi.

Da Padova, che dapprima n'era stata una grande officina, in ispecie per opera del Riccio e della sua bottega, la produzione passò a Venezia, dove fra gli altri, oltre a Gerolamo Campagna (v. a pag. 259), al Sansovino (p. 257) e al Vittoria (pag. 259) già ricordati, troviamo Danese Cattaneo (1509-1573) e Tiziano Aspetti (1565-1607).

Altro centro si mantenne, a tale riguardo, Firenze, in cui abbondantemente operarono anzitutto Giambologna e il Cellini, poi Francesco da Sangallo (1494-1576), Pierino da Vinci (p. 418), Pietro Francavilla (1548-1615), Nicolò Roccatagliata (fine del sec. XVI) ecc.

Non cessò, inoltre, l'uso delle medaglie risorto come si vide nel Quattrocento e ad esse attesero anche grandi artisti come il Cellini, il Vittoria, Leone Leoni e cento altri.

Fig. 463. Candelabro in bronzo di Andrea Baruzzi salodiano. Venezia, Chiesa della Salute.

Metalli nobili. — Come le opere in bronzo derivano dalle opere di marmo e ne invadono il campo tanto da non distinguersi da quelle che per il materiale, così tra i lavori di metallo e quelli d'oreficeria non c'è che una minima differenza. Bene

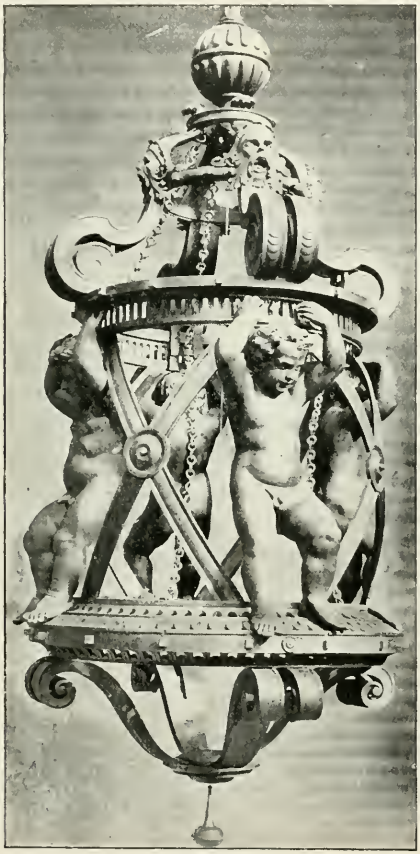

Fig. 464. Lampada detta di Galileo nel Duomo di Pisa (sec. XVI).

spesso il fonditore era anche orafo, e gli orafi non potevano far a meno dell'arte del fonditore per quei lavori di grosseria che esigevano maggiori cure, come bacini, anfore, coppe ecc. Nulla spiega meglio il carattere di tale arte nel Rinascimento, che la massima del Vasari: il vero orafo dover essere un eccellente disegnatore e ben conoscere l'arte del rilievo. Nella tecnica gli orafi italiani non superano gli ar-

tefici stranieri, chè, per la magnificenza del lavoro, gli orafi tedeschi non sono per nulla secondi agli italiani. Ma questi di regola si distinguono per il corretto disegno e per le forme artistiche più armoniose e geniali, quantunque di più ricca fantasia. Quale maravigliosa varietà di figura non sanno essi dare alle anse dell'anfora e della coppa, e con che senso di bellezza fanno dell'orlo del vaso ora una foglia di palma, ora un diadema, o della parte superiore del vaso una testa!

Fig. 465. Reliquario a cofano di Francesco d'Antonio. Opera del Duomo di Siena.

Caratteristici del Rinascimento sono quei lavori di oreficeria nei quali la fantasia dell'artista, affrancata dai tirannici vincoli architettonici, si abbandona alla gioia di riprodurre le forme animali e vegetali, per ornarne vasi e suppellettili, unendo all'effetto plastico l'effetto pittorico. Le pietre preziose e le pietre dure come l'agata, il diaspro, il lipislazzuli, e le stesse conchiglie di mare, sono usate, secondo la forma loro e il colore, in figurazioni simboliche, piene di vita, e adornano nel modo più geniale e più ricco ogni parte del vaso, anche le anse, i piedi ed i manichi.

L'esempio più celebrato di questa forma d'arte è la saliera di Benvenuto Cellini (fig. 470) che ora si conserva a Vienna. Sopra una base ovale poggia una navicella che serve da saliera, su cui da un lato siede Nettuno (il Mare), dall'altro la Terra, con un tempietto vicino che doveva contenere le droghe. Tutt'intorno corrono animali marini e terrestri. Questa saliera è l'unica opera sicura e totalmente di mano del Cellini. Le altre opere che egli menziona nella sua *Vita* andarono disgraziatamente perdute — come il bottone del piviale del papa — o non si possono con sicurezza ravvisare nelle opere conservate. La sua attività si svolse nei più diversi campi dell'arte; rilegò gemme con somma ricchezza, fuse, cesellò e lavorò di smalto, fece coppe preziose, anfore, vassoi, orecchini, anelli ed armature, pur lavorando continuamente come scultore. Benvenuto Cellini non solo oscurò con la sua fama tutti gli orafi italiani, per il fatto che tutti i lavori d'oreficeria, anche minori, furono attribuiti a lui, ma diede il nome a tutta quella forma d'arte, che si suole appunto chiamare *stile celliniano*. Eppure egli ebbe

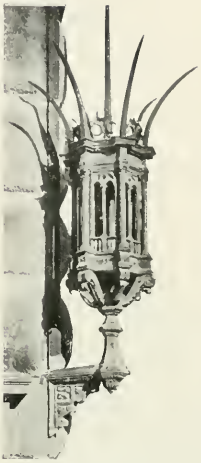

Fig. 466. Lanterna del palazzo Strozzi a Firenze.

Fig. 467. Cozzarelli: Portafiaccole del Palazzo del Magnifico a Siena.

una schiera di competitori: tra gli altri quel Giovanni Bernardo da Castelbolognese (1495-1555) autore del famoso *Stipo Farnese* di Napoli (fig. 471). Tutti quei progressi di tecnica che si osservano nei suoi lavori, già erano noti prima, come la pittura a smalto, ma anche questa nel periodo del Rinascimento acquista un carattere nuovo. Infatti al posto dello smalto, inserito a piccole celle, appare lo smalto traslucido a rilievo. Sulla superficie da ornare è, con l'aiuto del bulino e del cesello, operato un bassissimo rilievo che viene ricoperto di colori a smalto, più o meno sottili. Sotto questo lucido rivestimento traspare il lavoro di cesello, ed il bassorilievo appare animato dai più vivi colori.

Fig. 468-469. MARTELLI DA PORTA: BRONZI VENEZIANI DEL SECOLO XVI.
VENEZIA, MUSEO CIVICO. PARIGI, MUSEO DI CLUNY.

Fig. 470. SALIERA DI BENVENUTO CELLINI — VIENNA, MUSEO.

Legno. — I lavori di legno non rimangono solo con l'intaglio nel campo della scoltura, ma con la tarsia invadono anche quello della pittura. L'intaglio si distingue anzitutto in ciò, che pur seguendo le leggi architettoniche, non si spinge fino a copiare gli edifici. I viticci, come riempimento dei vani, hanno la parte più importante. Giovanni Barili da Siena, di cui già parlammo, lasciò un monumento di tale forma d'arte nelle porte delle Loggie Vaticane, operate sotto Clemente VII (fig. 473) e negli intagli in legno delle Stanze. E mentre quest'arte fiorisce, principalmente nell'Umbria, nella Toscana, nell'Emilia e nel Veneto, la tarsia gareggia con l'intaglio in bellezza e importanza. Fu questa forma d'arte prediletta in Lom-

Fig. 471. Stipo Farnese in argento dorato. Napoli, Museo Nazionale.

bardia e più spesso dai frati conventuali, atti ai lenti lavori che insieme alla genialità richiedono una lunga pazienza. Tutti i soggetti essi affrontarono: architetture, strumenti musicali e meccanici, trofei, animali, frutti, ed anche vedute prospettiche, architetture, scene ed episodi storici. E quando la semplice tarsia del legno chiaro sul fondo oscuro parve monotona, i vari legni vennero conciati e tinti sino a dare le mezze tinte. I seggi del coro, gli armadi, le porte sono di solito ornate di tarsie, di impiallacciature e di intagli bene armonizzati.

Nel secolo XV l'arte della tarsia in legno vanta nomi celeberrimi come il Brunelleschi e Benedetto da Majano. Nel XVI sono soprattutto gli Olivetani e i Domenicani, come fra' Giovanni da Verona (1469-1537 - fig. 472), fra' Damiano da Bergamo (1490?-1549) ecc., che raccomandano i loro nomi alle tarsie perfette da essi operate.

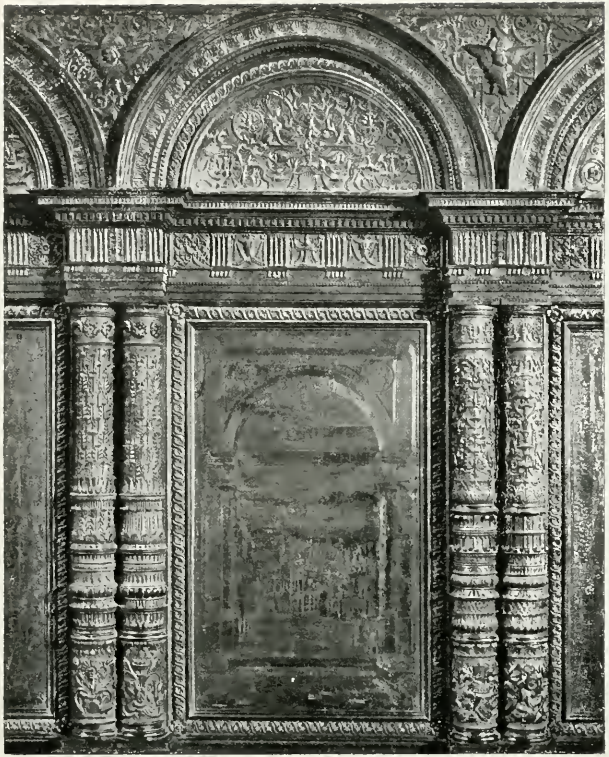

Fig. 472. FRA GIOVANNI: PARTICOLARE DEGLI ARMADI DELLA SAGRESTIA DI S. MARIA IN ORGANO A VERONA.

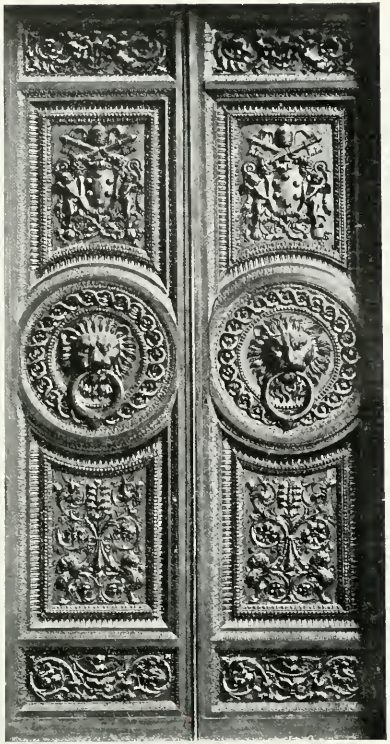

Fig. 473. PORTA D'ACCESSO ALLE LOGGIE DI RAFFAELLO, ROMA, VATICANO.

MAIOLICHE D'URBINO

Raccolta Spitzer.

Maioliche. — Una parte importante assume nel Rinascimento italiano l'arte del vasaio, che nel Medio Evo presso i popoli d'Occidente era completamente decaduta, e solo in Oriente si era in parte conservata, e in parte aveva progredito. Nella ceramica araba e persiana la decorazione a colori, di arabeschi e fiori, predominava, mentre la forma plastica degli oggetti pareva meschina, soprattutto in paragone degli antichi. Anche i Mori di Spagna, che rappresentano, nella civiltà orientale, il ramo più fiorito, coltivano con ardore questa forma d'arte, principalmente le argille smaltate ad ornati di fogliami sul fondo bianco, che messi contro luce dànno

Fig. 474. Piatto di Mastro Giorgio.

riflessi metallici giallo-rossastri. Pare che a Maiorca (una delle isole Baleari) fosse il centro dell'industria vasaria moro-ispana, e che nel XV secolo l'amore per tali oggetti si fosse di là trapiantato in Italia, donde il nome di *maiolica*. Già prima Luca della Robbia aveva a Firenze trovato lo smalto bianco non trasparente, ma aveva applicato la sua invenzione piuttosto alla decorazione plastica architettonica. In Italia, la vera patria dell'arte vasaria è la zona centrale che comprende la Romagna, le Marche e l'Umbria, dove molte e feconde officine producevano bacili, anfore, vasi, coppe, piatti dipinti, smaltati a stagno. Nominiamo le principali: Deruta presso Perugia, Faenza (fig. 475), che diede anche il suo nome alle maioliche (faïence), Gubbio (fig. 474), Pesaro, Urbino (tav. XV), Casteldurante. Buon nome ebbero anche le fabbriche di Cafaggiolo in Toscana, di Ravenna e di Ferrara.

L'epoca d'oro per le maioliche è la prima metà del 1500. Le forti spese incontrate nelle guerre avevano vuotato i privati tesori dei principi, obbligandoli a disfarsi delle argenterie di casa e di tavola. Ed ecco prendere il loro posto i prodotti della ceramica, che non appena sono accolti dalle Corti acquistano un nuovo

Fig. 475. Piatto di Faenza nella Galleria Estense di Modena (sec. XVI).

valore di decorazione artistica e perdono il loro carattere di umili e semplici oggetti d'uso casalingo. Se in principio bastavano gli arabeschi dipinti, ben presto questi si vollero rilevati in chiaro su fondo colorato, azzurro o giallo. Più tardi si tentò pure la riproduzione di quadri a colori su fondo chiaro, e si trovò modo di dare allo smalto uno splendore metallico quasi di rubino. In ciò riuscì a maraviglia Mastro Giorgio o Giorgio Andreoli (1470?-1537) di Intra sul Lago Maggiore,

il quale, intorno al 1490, si stabilì con due fratelli a Gubbio, vi fondò un'officina nella quale portavano d'ogni dove le maioliche già lavorate perchè egli le iridasse di quelle sue luci di rubino (fig. 474). Alle maioliche di Urbino sono legati i nomi di Xanto Avelli da Rovigo (fino al 1542) e di Orazio Fontana († 1571). Le

Fig. 476. Vetrata a colori di Antonio da Pandino. Certosa di Pavia.

maioliche erano in generale oggetti di lusso, non d'uso giornaliero; i piatti erano probabilmente donati come segno d'amore e spesso, in essi, veniva dipinta una figura ideale femminile con intorno la scritta: *Cintia bella, Giovanna bella* (fig. 474), *Beatrice diva* ecc. Altri oggetti, come anfore ecc., hanno bellissime decorazioni plastiche; ma si tratta sempre di suppellettili decorative e non d'uso comune.

I pittori su maiolica tentano anche di riprodurre le grandi composizioni; le

Fig. 477. Vetri veneziani del sec. XVI. Palermo, Raccolta Florio.

incisioni in rame da Raffaello e i disegni originali servono spesso come modello. In questi oggetti di maiolica la pittura occupa liberamente tutta la superficie, senza riguardo alla forma per lo più curvilinea del vaso. Ma la limitata scelta dei colori costringe sempre la ceramica dentro ai limiti dell'arte decorativa. Non è possibile, nonchè la verità, neppure la verosimiglianza del colore; ed è perciò che le maioliche con pitture puramente ornamentali sono assai preferibili a quelle con rappresentazioni figurate, nelle quali il contrasto tra la colorazione convenzionale e la verità richiesta dalle scene e dai ritratti è inevitabile e sgradevole.

Vetri e vetrate. — Accanto alle ceramiche si possono collocare i vetri artistici. Anche in essi gli antichi avevano raggiunto il sommo dell'arte, imitando a perfezione col vetro le gemme ed i cammei, e creando mirabili vasi trasparenti, leggerissimi, talora rivestiti di una rete di vetro lavorato a giorno. I Bizantini furono gli eredi degli antichi, e fornirono al mondo intero i loro vetri a smalto colorato, e dai Bizantini tale arte passò ai Veneziani che la confinarono, a motivo del pericolo che accompagnava un'industria a fuoco forzato come quella, nell'isola di Murano. Come colorazione l'industria veneziana del vetro non vale l'orientale, ma essa brilla per altre qualità che le sono speciali: come l'esile, incorporea, pieghevole grazia dei suoi vasi e delle sue coppe, di un effetto affascinante. Infatti i suoi vetri a filograna e a mille fiori furono a lungo considerati come inimitabili. I Veneziani trovarono modo di unire tanti fili di vetro di varii colori così da serbare loro forma e colore, e da esser sempre distinti anche se arrotolati a spirale. Nè giovarono poco alla loro bellezza e grazia le forme fantastiche e originali delle anse (fig. 477 e 478).

Ma dai vetri fu anche tratta un'arte maggiore: quella delle grandi vetrate istoriate a colori, onde in Italia s'adornarono specialmente le chiese. La sua storia si fa risalire al secolo XI, ma è certo che fra di noi ebbe unicamente largo sviluppo durante la Rinascenza, ossia nei secoli XV e XVI. Era d'altra parte una cosa importata, più fiorente in Germania e in Francia, ed anche più logica laddove le pareti delle cappelle e delle chiese non erano e non sono, come da noi, ricoperte d'affreschi, ai quali il riflesso multicolore non giova dal lato pittorico e sempre toglie luce. Nullameno anche l'Italia, rinfrancata talora dal lavoro di grandi artisti come Giacomo da Ulma e Guglielmo di Marcillat, produsse anche in quel ramo opere insigni che più che altrove si possono ammirare a Bologna nelle chiese di S. Petronio, di S. Giovanni in Monte e della Misericordia; a Pavia nella Certosa; a Venezia nei Ss. Giovanni e Paolo; a Firenze in S. Maria del Fiore, in Or' S. Michele, in S. Croce, in S. Maria Novella e nella suburbana Certosa del Galluzzo; a Siena nel Duomo e in Fonte Giusta; ad Assisi in S. Francesco; a Perugia in S. Domenico, e nelle cattedrali di Milano, di Lucca, d'Orvieto, cui sono da aggiungere i monumenti dove lavorò il Marcillat ad Arezzo, Cortona e Roma. Più spesso uno stesso artista fece il disegno ed eseguì la vetrata. Così può dirsi, oltrechè dei Vivarini, di Cristoforo de Motis (op. 1460-1482), d'Antonio da Pandino (op. 1452 - fig. 476), di Pandolfo di Ugolino da Pisa (op. 1485) e di cento altri registrati dai documenti. Molte altre volte l'artefice tradusse sul vetro il cartone eseguito da altri pittori, come ad esempio il notissimo Pastorino Pastorini (1508?-1592) scolaro del Marcillat, che lavorò spesso sui modelli di Perin del Vaga. Fra gli artisti più insigni che fornirono disegni per vetri colorati ricordiamo infine Donatello, Lorenzo Ghiberti, Andrea del Castagno, Paolo Uccello, Filippo Lippi in Toscana; Francesco del Cossa, Lorenzo Costa, il Francia e il Tibaldi in Bologna; il Bergognone e Martino Spanzotti in Lombardia e in Liguria.

Fig. 478. Coppa di Murano (sec. XVI). Museo di Murano.

INDICE DEI LUOGHI E DEI MONUMENTI

N.B. I numeri fra parentesi sono quelli delle illustrazioni. Gli altri indicano le pagine del testo. — Sono esclusi i musei e le collezioni pubbliche e private, bastando a rintracciare le opere dei singoli autori l'indice dei nomi

Arezzo, Chiesa di S. Francesco. Affreschi di Piero della Francesca 141 (150).
— Palazzo Fossombroni. Camino in pietra 427 (456).
Asciano, Collegiata. Pittura del Sassetta 198 (207).
Assisi, Chiesa di S. Francesco. Affreschi di Giotto 18 (24); di Simone Martini 23; Vetrate a colori 445.
— Chiesa di S. Maria degli Angeli.
Bergamo, Cappella e monumento Colleoni 96.
— Chiesa di S. Spirito. Pala d'altare del Lotto 420.
Bologna, Chiesa di S. Domenico. Arca di S. Domenico 8 (11), 260 (282), 303 (329).
— S. Giacomo Maggiore. Tomba di Galeazzo Bentivoglio 76 (87).
— Chiesa di S. Petronio. Bassorilievo nel portale 76 (85), 260; Gruppo in marmo 252 (272); Sculture del Tribolo e di Properzia de' Rossi 260 (284); Vetrate a colori 445.
— S. Maria della Vita. Gruppo di Niccolò dell'Arca 93 (105), 260.
— Chiesa di S. Giovanni in Monte. Madonna col Figlio di Lorenzo Costa 172 (190); Vetrate a colori 445.
— Chiesa della Misericordia. Vetrate a colori 445.
— Palazzo Comunale. Finestra (240).
— Palazzo Fava, 56 (56).
— Palazzo dell'Università 235 (251, 252).
— Archiginnasio 235 (249).
— Palazzo Malvezzi-Campeggi 235 (250).
— Case Tacconi 57 (56).
— Piazza del Nettuno. Fontana del Nettuno 418 (444).
Borgo S. Sepolcro, Palazzo Comunale. Resurrezione di Piero della Francesca 140 (152).
Brescia, Ss. Nazaro e Celso. L'Incoronazione di Maria del Moretto 402.
— Palazzo Municipale 56 (57).
Bruges, Chiesa di Nostra Donna. Madonna di Michelangelo 305 (335).
Cagli, S. Domenico. Dipinto di Giovanni Santi 177 (194).
Caprarola (Vedi Viterbo).
Capua, Fortezza. Decorazioni di una porta marmorea 6.
Carpi 220.
Castelfranco, 370. Pala d'altare di Giorgione 371 (399).
Castiglione d'Olona, Battistero. Affreschi di Masolino 107 (121).
Como, Duomo. Porta meridionale 38 (32); Statue 96.
Crema, Chiesa di S. Maria della Croce 54 (52).
Cremona, Porta già del Palazzo Stanga 59 (64).
Empoli, Collegiata. S. Sebastiano di Antonio Rossellino 81 (96).
Faenza, Duomo 52.
Ferrara, Chiesa di S. Francesco 55 (54, 55).
— Duomo. Annunciazione del Tura 172 (189).
— Palazzo Schifanoja 171, 172.
Fiesole, Duomo. Dossale d'altare del Ferrucci 252 (273); Busto di Mino da Fiesole 81.
Firenze, I. Chiese.
— Chiesa dell'Annunziata. Affreschi di Andrea del Sarto 270. Affresco del Pontormo 272 (293).
— S. Apollonia. Affreschi di Andrea del Castagno 114 (126).
— Badia. Monumento sepolcrale al Conte Ugo di Mino da Fiesole 81 (97); La visione di san Bernardo di Filippino Lippi 131 (142).
— Battistero. Bassorilievo della porta di Andrea Pisano 10 (15); Porta principale del Ghiberti 61 (67); Sculture del Rustici 253 (275, 276); Il battesimo di Gesù di A. Sansovino 253 (277); Tomba di Papa Giovanni XXIII 68.
— Carmine. Affreschi della Cappella Brancacci 106, 107; La cacciata dal Paradiso di Masaccio (tav. II); 110, 111 (116, 118, 119, 122, 123), 131 (140, 141).
— Confraternita dello Scalzo. Affreschi di Andrea del Sarto 270.
— Santa Croce. Affreschi di Giotto 17 (21); Cappella dei Pazzi 41 (35); L'Annunciazione di Donatello 69 (78); Tomba di Leonardo Bruni e del Marsuppini 80 (93, 94); Pulpito di Benedetto da Majano 84, 85 (99, 100); Vetrate a colori 445.
— Certosa del Galluzzo. Vetrate a colori 445.
— Duomo. Bassorilievo della porta 12 (18); Parte absidale 38 (34); Bassorilievi della porta di Nicolò d'Arezzo, Nanni di Banco 61; Statue di Nanni di Banco, Donatello e Ciuffagni 66 (70, 71); Cantorie di Donatello e di Luca della Robbia 69 (77), 72, 73 (81); Gruppo della Pietà di Michelangelo 343 (365); Cinta del Coro, due Apostoli del Bandinelli 418 (441); Vetrate a colori 445.
— Campanile. Sculture di Giotto e di Andrea Pisano 10 (16); Statue dei Profeti di Donatello 67; Testa dello Zuccone di Donatello 67 (74)
— S. Leonardo d'Arcetri. Bassorilievo del pulpito 3 (4).
— S. Lorenzo 41, 70; Sagrestia vecchia 41, 70; Crocifissione di Donatello 71 (80); Sagrestia nuova 224 (233); Cappelle Medicee coi sepol-

cri di Lorenzo e Giuliano de' Medici 337 (357, 358, 359, 360).
— S. Marco. Dipinto di Fra Bartolommeo 263; Affreschi dell'Angelico 116 (127).
— S.M. Maddalena de' Pazzi. Crocifissione del Perugino 184.
— S. Maria Novella. Madonna Rucellai di Duccio o del Cimabue 13 (19); Cappellone degli Spagnoli 18 (25); Affreschi dell'Orcagna 17 (22); Facciata 48 (41); Porta Maggiore 48 (42); Affreschi di Filippino Lippi nella Cappella Strozzi 131; Affreschi del Ghirlandaio nel coro 134 (144, 145; Affreschi di Paolo Uccello nel chiostro 113; Vetrate a colori 445.
— S. Maria Nuova. Affreschi di Fra Bartolommeo 263.
— S. Miniato. Tomba del cardinale Giovanni di Portogallo 80 (95).
— Or' San Michele. Statue del Ghiberti, di Donatello, di Nanni di Banco 64, 65, 66 (68, 69, 70, 71); Esterno 65; Gruppo di Andrea del Verrocchio 88 (104); Tabernacolo dell'Orcagna 10; Scoltura di Baccio da Montelupo 252 (274); Vetrate a colori 445.
— S. Pancrazio. Cappella del Santo Sepolcro 49.
— Spedale degli Innocenti. Bambini in fasce di Andrea della Robbia 75 (83); L'Adorazione dei Magi del Ghirlandaio 134 (143).
— S. Spirito. Sagrestia 51 (47).
— S. Trinita. Affreschi del Ghirlandaio 134.
— 2. Palazzi, Loggie, Piazze, ecc.
— Loggia dei Lanzi 416 (439); Ratto delle Sabine 418.
— Palazzo Bartolini-Salimbeni 251.
— Palazzo Guadagni 46 (39).
— Palazzo de' Medici (Riccardi) 46; Tondi e fregi di Donatello nel cortile 68; Affreschi di Benozzo di Lese 122 (133).
— Palazzo Pandolfini 222 (227).
— Palazzo Pitti 43 (36).
— Palazzo Rucellai 48 (40).
— Palazzo della Signoria 262.
— Palazzo Strozzi 37, 46 (37, 38), 251; Lanterna 431 (466).
— Palazzo degli Uffizi 230 (236).
— Palazzo Vecchio. Statuetta di fontana del Verrocchio 88; Decorazioni di Leonardo e di Michelangelo 288, 306; del Vasari 420 (446).
— Casa Martelli. Statua di s. Giovanni di Donatello 69 (ora nel Museo Nazionale).
— Piazza della Signoria. Gruppi colossali del Bandinelli (Ercole e Caco) 418; Fontana del Nettuno 418 (442).
— Statua di Cosimo I 413.
Fontanellato, Rocca. Affreschi del Parmigianino 363.
Genova, S. Maria di Carignano 230 (238, 239).
— Palazzi di Via Garibaldi 235.
— Palazzo Sauli 234 (246).
— Palazzo Imperiali 234 (247).
— Palazzo Doria. Decorazioni interne 250 (270, tav. V).
Groppoli, Chiesa di S. Michele. Bassorilievi del secolo XIII 4.
Grosseto, Cattedrale. Pittura di Matteo di Giovanni 198 (208).
Loreto, Santa Casa. Affreschi della Cappella del Tesoro di Melozzo 142; Affreschi del Signorelli 146; Costruzioni del Bramante 214; Lavori di Andrea Sansovino 255.
Lucca, Duomo. S. Martino col mendicante 4 (6); Lunetta sulla porta sinistra della facciata (Deposizione di Nicolò Pisano) 7; Tomba d'Ilaria del Carretto 76 (86); Tomba Noceto 81; Madonna e santi di Fra Bartolommeo 263; Vetrate a colori 445.
Lugano, S. Maria degli Angeli. Dipinti del Luini 296.
Madrid, Statua in bronzo di Carlo V 413; Statua equestre di Filippo III 413.
Mantova, S. Andrea, 49, 231; Sepolcro del vescovo Andreasi di P. Spani 261 (283).
— S. Benedetto a Polirone 223.
— Chiesa di S. Sebastiano 49.
— Castello di Corte. Affreschi del Mantegna nella sala degli Sposi 149, 150 (160, 161); Decorazioni di Giulio Romano 365.
— Palazzo del Te 223 (225); Dipinti e decorazioni di Giulio Romano 364 (388, 389).
Messina, Fontana del Montorsolo 261 (285).
Milano, Canonica di S. Ambrogio. Porticato Bramantesco 213 (215).
— Duomo. Statue 96; Particolare del monumento a Gian Giacomo de' Medici 418 (443); Vetrate a colori 445.
— S. Eustorgio. Affreschi del Foppa 168.
— S. Maria delle Grazie 54, 213; Cenacolo di Leonardo 285 (305).
— Chiesa di S. Satiro 213; Sagrestia 38 (33).
— Monastero Maggiore. Ippolita Sforza e Sante, dipinto del Luini 296 (315).
— Palazzo Arcivescovile. Cortile 235 (252).
— Palazzo Marino. Cortile 234 (248).
— Castello. Sala delle Asse. Decorazioni di Leonardo 284.
Modena, S. Francesco. Gruppi in terracotta del Begarelli 94.
— S. Giovanni. Gruppo in terracotta del Mazzoni 93 (106).
— S. Pietro, Gruppo della Passione del Begarelli 94.
Montefalco. Affreschi di Benozzo di Lese (Vita di san Francesco) 122.
Monteoliveto Maggiore. Affreschi del Signorelli e del Sodoma 146, 274.
Montepulciano, Madonna di s. Biagio 51 (46).
Murano, S. Pietro Martire. Quadro d'altare di Giovanni Bellini 163.
Napoli, S. Giovanni a Carbonara. Sepolcro Caracciolo 10
— Chiesa di S. Gennaro dei Poveri. Affresco di Andrea da Salerno 334.
— Monteoliveto. Gruppo della Passione del Mazzoni 93.
Orvieto, Chiesa di S. Domenico. Sepolcro del cardinale di Braye 8 (10).
— Duomo. Bassorilievo della facciata 10 (14); Affreschi del Signorelli 146 (154, 155); Pila dell'acqua santa 430 (459); Vetrate a colori 445.
Osteno, Chiesa. Sculture del Bregno 84.
Padova, S. Antonio (Santo). L'altar maggiore ed altri bassorilievi di Donatello 70; Affreschi di Altichiero e Avanzo 29 (30); Bassorilievo del Sansovino 259 (281); Candelabro in bronzo 433 (461).
— Arena. Affreschi di Giotto 16 (20).
— Eremitani. Affreschi del Mantegna 148 (159).
— Statua equestre del Gattamelata 70 (79).
— Torre dell'Orologio 236 (254).

Parma, Duomo. Bassorilievo. del XI secolo dell'Antelami 1, 2 (3); Affreschi del Correggio 351 (376, 377).
— S. Giovanni. Affreschi del Correggio 350 (374, 375).
Ex convento di S. Paolo. Affreschi del Correggio 350 (373).
Pavia, Certosa. Bassorilievi della facciata e dell'interno 54 (53); Tomba di Gian Galeazzo Visconti 96 (108); Vetrate a colori 445 (476).
Perugia, S. Bernardino. Sculture della facciata 76.
Cambio. Affreschi del Perugino 184.
— S. Domenico. Vetrate a colori 445.
— S. Pietro. Stalli del coro 429 (457).
Pesaro, Palazzo detto del Governo 222 (226).
Piacenza, S. Maria di Campagna. Adorazione dei Magi del Pordenone 393 (417).
Pienza, Duomo, 51; Palazzo Piccolomini 52; Palazzo Pretorio 51 (48).
Pisa, Battistero. Pulpito di Nicolò Pisano 6 (8, 9).
— Camposanto. Affreschi del sec. XIV (Trionfo della Morte) 21; Affreschi di Benozzo di Lese 123 (134).
Duomo. Pulpito di Giovanni Pisano 7; Lampada detta di Galileo 430 (464).
— S. Ranieri. Crocifisso di Giunta 13.
Pistoia, Duomo. Cenotafio Forteguerri 90.
Chiesa di S. Andrea. Pulpito 8 (12).
— Chiesa di S. Bartolomeo. Bassorilievi del pulpito di Guido da Como 4 (5).
Chiesa di S. Giovanni *Fuoricivitas*. Pulpito di Fra Guglielmo 8.
— Ospedale del Ceppo. Fregio in terracotta di Giovanni della Robbia 75 (84).
Prato, Duomo. Statua della Vergine di Giovanni Pisano 9 (13); Fregi del pulpito di Donatello e di Michelozzo 68; Affreschi di Filippo Lippi 120 (131).
— S. Maria delle Carceri 51 (44, 45).
Ravello, Duomo. Busto del XIII secolo 6.
Rimini, S. Francesco. Facciata e interno 49 (43); Decorazioni d'Agostino d'Antonio di Duccio 76; Lavori di Leon Battista Alberti 212.
Roma, I. Chiese.
— Chiesa di S. Pietro. Pianta 224, 229 (228, 229, 230); Esterno 229, 343 (231, 232); Interno 230; La Pietà di Michelangelo 304 (330); Tombe di Sisto IV e d'Innocenzo VIII 85; Angeli musicanti ed Apostoli di Melozzo (Museo Petriano) 145 (tav. III); Particolare del monumento di Paolo III (La Giustizia) 416 (440).
— Chiesa di S. Agostino. Facciata 52; Gruppo della Madonna di Andrea Sansovino 255; Statua della Madonna di Jacopo Sansovino 257.
Chiesa di S. Clemente. Crocifissione di Masolino 106 (117).
— Chiesa di S. Eligio degli Orefici 221.
Facciata e pianta della Chiesa del Gesù 231, 232 (243, 244).
— Chiesa di S. Giovanni in Laterano. Annunciazione di Marcello Venusti 341 (367).
— Chiesa di S. Maria degli Angeli. Interno 224 (235).
— Chiesa di S. Maria dell'Anima. Facciata 52.
— Chiesa di S. Maria Maggiore. Mosaici 29.
— Chiesa di S. Maria sopra Minerva. Affreschi di Filippino Lippi 131; Gesù di Michelangelo 334.
— Chiesa di S. Maria in Aracoeli. Affreschi del Pintoricchio 188.
— Chiesa di S. Maria della Pace, Chiostro del Bramante 214 (214); Affreschi del Peruzzi 275; Sibille di Raffaello 329 (354).
— Chiesa di S. Maria del Popolo. Facciata 52; Affreschi del Pintoricchio 190; Cappella Chigi 221; Sepolcro dei card. Sforza 253 (278) e della Rovere 253; Statua di Giona di Raffaello e Lorenzetto 261.
— Chiesa di S. Maria in Trastevere. Mosaici 29.
— Chiesa di S. Onofrio. Affreschi del Peruzzi 275.
— Chiesa di S. Pietro in Montorio. Chiostro. Tempietto del Bramante 214 (217).
— Chiesa di S. Pietro in Vincoli. Facciata 52; Sepolcro di Giulio II 338 (361); Mosè di Michelangelo 338 (362).
— Chiesa della Trinità dei Monti. Dipinto di Daniele da Volterra 342 (366).
— 2. Palazzi, Ville, Fontane. Fontana delle Tartarughe 413 (438).
Palazzo Branconio 220 (222).
— Palazzo Caetani 230 (237)
— Palazzo della Cancelleria) a Facciata 213 (212), 251; Cortile 214 (213).
— Castel S. Angelo. Edicola di Michelangelo 224.
— Palazzo del Museo Capitolino 224 (234).
— Palazzo Farnese 224; Facciata 220 (220); Cortile 220 (218); Cornicione 220 (219).
Palazzo di S. Marco o Venezia 52.
— Palazzo Massimo dalle Colonne 220.
Palazzo Spada. Facciata 222 (223); Cortile 222 (224); Decorazioni 250 (269).
— Palazzo Venezia 52.
— Palazzo Vidoni - Caffarelli 221.
— Vaticano. Cappella Sistina. Affreschi del Botticelli 128; Affreschi del Ghirlandaio 134; Affreschi del Perugino 184 (203); Affreschi del Signorelli 146; Affreschi del Pintoricchio 188; Giudizio Universale di Michelangelo 341 (363); Decorazioni di Michelangelo 306 (336); Arazzi di Raffaello 327.
— Vaticano. Appartamento Borgia. Affreschi del Pintoricchio 188, 249.
— Vaticano. Cappella di Nicolò V. Affreschi di Frate Angelico 118 (128).
— Vaticano. Cappella Paolina. Affreschi di Michelangelo 341.
Vaticano. Loggie. Decorazioni 249 (268), 328; Parte delle Loggie di Raffaello 439 (473).
— Vaticano. Stanze 318. Pitture murali di Raffaello e sua scuola: La Disputa 319 (343); Scuola d'Atene 321 (344); Parnaso 320; Liberazione di Pietro 322 (345); Eliodoro 323 (346); La Messa di Bolsena 324 (347); L'incendio di Borgo 325 (348).
— Villa Farnesina 220 (221); Affreschi del Sodoma, del Peruzzi, di Raffaello, di Sebastiano del Piombo, del Penni, di Giulio Romano 275, 329 (355).
— Villa di Giulio III 231 (242).
— Villa Madama 223.
Sampierdarena, Villa Scassi 234 (245).
San Gimignano, Collegiata.

Scolture di Benedetto da Majano 84; Quadro del Pollaiuolo 125 (135); Affreschi del Ghirlandaio 134 (146).
Chiesa di S. Agostino. Affreschi di Benozzo di Lese 122.
Saronno, Chiesa dei Pellegrini. Affreschi di Gaudenzio Ferrari, del Luini 299 (325).
Senigallia, Pal. Baviera, Stucchi del Brandano 250 (267).
Siena, Duomo, Opera e Libreria. Bassorilievi rappresentanti l'Annunciazione, la Nascita di Gesù e l'Adorazione dei Magi 5; Pulpito di Nicolò Pisano 7; Duccio di Buoninsegna: Madonna in trono 22 (26); S. Giovanni Battista, statua di Donatello 69 (76); Tabernacolo dell'altar maggiore, opera del Vecchietta 77 (88); Ornamenti dell'organo, opera dei fratelli Barili 77; Affreschi del Pintoricchio 190 (204); Decorazioni del pavimento del Beccafumi 275; Reliquiario a cofano 430 (465); Vetrate a colori 445.
S. Agostino. Dipinti del Sodoma 273.
Oratorio di S. Bernardino. Affreschi del Sodoma e del Pacchia 275.
— Chiesa di San Domenico. Ciborio di Benedetto da Majano 84; Affreschi del Sodoma 275 (295).
— Chiostro di S. Francesco. Frammenti di affreschi di Ambrogio Lorenzetti 27.
Chiesa di Fontegiusta. Decorazione d'altare 77 (90); Dipinto del Peruzzi 275 (297); Vetrate a colori 445.
Chiesa di San Giovanni. Fonte battesimale di Jacopo della Quercia e d'altri 76.
Chiesa dell'Osservanza. Altare in terracotta 77 (89).
— Cappella Piccolomini. Decorazioni della vôlta 248, 249 (265); Statue di Michelangelo 306.
Palazzo Pubblico, Madonna di Guido 13; Affreschi di Spinello 17 (23); Simone Martini, Maestà e ritratto di Guido Riccio 25 (27, 28); Affreschi di Ambrogio Lorenzetti 27 (29); Affreschi di Taddeo di Bartolo 27; Fonte Gaia di Jacopo della Quercia, 76; Affreschi del Sodoma 275, Cancello della Cappella del Consiglio 430 (460).
Palazzo del Magnifico. Portafiaccole 431 (467).
Spoleto, Duomo. Affreschi di Fra Filippo Lippi 120.
Todi, Madonna della Consolazione 217 (216).
Torino, Duomo 56 (58).
Urbino, Cattedrale. L'ultima cena dei Barocci 421 (448).
Chiesa di S. Domenico. Lunetta di Luca della Robbia 75.
— Palazzo Ducale 53 (49, 50, 51).
Varallo. Affreschi di Gaudenzio Ferrari 299.
Venezia, I. Chiese.
— S. Francesco della Vigna 239.
— S. Giorgio Maggiore 239.
— S. Giovanni Grisostomo. Pala d'altare di Sebastiano del Piombo 376 (tav. XII).
— S. Giorgio degli Schiavoni. S. Giorgio uccide il drago di Vittore Carpaccio 164 (175).
— Ss. Giovanni e Paolo. Monumenti Mocenigo e Vendramin 104 (114); L'uccisione di S. Pietro Martire di Tiziano 390 (415); Vetrate a colori 445.
— S. Marco. Porta della Sagrestia 258; Candelabro in bronzo 433 (462).
— S. Maria Formosa. S. Barbara di Palma il Vecchio 375 (400).
— S. Maria dei Frari. Tomba Tron 100; La Madonna col Figlio e Santi di Bartolomeo Vivarini 159 (166); Trittico di Giovanni Bellini 163 (172); S. Giovannino del fonte battesimale del Sansovino 259; Madonna di Cà Pesaro 390 (414).
S. Maria dei Miracoli 58 (61); Capitello di pilastro 37 (31).
— Madonna dell'Orto. Dipinti del Tintoretto 402.
— Redentore 239.
— Salute. Candelabro in bronzo 433 (463).
— S. Salvatore 236; Statua della Speranza nella tomba del doge Venier 259.
— S. Sebastiano di Paolo Veronese 407.
— S. Zaccaria. Pala di Giovanni Bellini 163.
— Chiostro della Carità 238.
— 2. Scuole, Palazzi, Monumenti.
— Palazzo Ducale. Capitello (Il Giudizio di Salomone) 10 (17); Cortile 58 (63); Adamo ed Eva, statue in marmo dell'Arco Foscari 100 (112, 113); Scala dei Giganti. Scolture del Sansovino 259; Pitture di Tiziano 381; di Leandro Bassano (Incontro del doge Ziani con Alessandro III) 397 (422); del Tintoretto (La conquista di Zara, Il Paradiso) 402; di Paolo Veronese (Il ratto d'Europa, Venezia trionfante) 411 (436).
Fondaco dei Tedeschi. Affreschi di Tiziano e di Giorgione 381.
Libreria 237 (257).
— Loggetta 236 (259); Madonna in terracotta del Sansovino 259.
— Palazzo Cornaro 236 (256).
— Palazzo Manin 236.
— Palazzo Vendramin-Calergi 58 (62).
— Zecca 236 (258).
— Procuratie Nuove 237 (260).
— Scuola di S. Marco. Scolture dei Lombardi 101.
Scuola di S. Rocco. Dipinti del Tintoretto (La Crocifissione, Gesù Cristo alla presenza di Pilato) 404 (431, 433).
— Monumento a Bartolomeo Colleoni 85, 87 (101, 102).
— Piazza S. Marco. Pili delle antenne 103 (115).
Vercelli, Chiesa di S. Cristoforo. Affreschi di Gaudenzio Ferrari 299 (326).
Verona, Chiesa di S. Anastasia. Affreschi del Pisanello 167 (181).
— Chiesa di San Giovanni. Fonte battesimale 1 (2).
— Chiesa di S. Fermo. Affreschi del Pisanello 167; Dipinti antichi 246.
— Chiesa di S. Maria in Organo 439 (472).
— Chiesa di S. Zeno. Bassorilievo nel portale 1 (1); Ancona del Mantegna 150; Dipinti antichi 246.
Palazzi Bevilaqua e Canossa 236 (255).
— Palazzo del Consiglio 57 (60).
Vicenza, Basilica Palladiana 239 (263).
Monte Berico. Il Convito di S. Gregorio Magno di Paolo Veronese 405 (434).
— Palazzo Bonin 237 (261).
— Palazzo Valmarana 239.
— La Rotonda 238.
— Teatro Olimpico 238 (262).
Viterbo, Chiesa di S. Maria della Verità. Affreschi di Lorenzo da Viterbo 179 (198).
— Palazzo di Caprarola 231. (241).
Volterra, Battistero. Vasca battesimale 430 (459).

INDICE DEI NOMI DEGLI ARTISTI

Abate, Nicolò dell', 365.
Agnolo, Baccio d', 251.
Agostino d'Ant. di Duccio 49. 76.
Agostino Veneziano 306.
Alamanni, Pietro 178.
Alari, Pietro Jacopo detto l'Antico 97.
Alba, Macrino d', 299.
Alberti, Leon Battista 32. 48. 51. 212. 231.
Albertinelli Mariotto 267.
Alemanno, Giovanni 159.
Alessi, Galeazzo 230. 234. 235.
Allegretto Nuzi 177.
Allegri, Antonio v. Correggio.
Allegri, Lorenzo 348. 350.
Allori, Alessandro 341. 420.
Altichiero da Verona 29. 165.
Alunno, Nicolò da Foligno detto l', 178.
Amadeo, Giov. Ant. 54. 96.
Amatrice, Cola dell', 178.
Ammannati, Bartolomeo 230. 417. 418.
Ancona, Pietro d', 261.
Andrea d'Assisi 182.
Andrea Pisano 10. 12. 61.
Andrea del Sarto v. Sarto.
Andreoli v. Giorgio
Angelico, Fra 115. 116. 117. 118.
Anguissola, Sofonisba 369.
Anselmi, Michelangelo 359.
Antelami, Benedetto 2.
Antico v. Alari.
Antonazzo Romano 194.
Antonello da Messina 160. 161. 163.
Antonio del Massaro detto il Pastura, 90.
Aspetti Tiziano, 434.
Antonio da Pavia 365.
Antonio da Settignano 80.
Antonio Veneziano 20.
Araldi, Alessandro 350.
Arca, Nicolò dall', 93.
Arezzo, Nicolò di Piero d', 61. 65.
Arnolfo di Cambio 8.
Aspertini, Amico 177.
Assisi, Tiberio d', 195.
Avanzo 30. 165.
Avelli, Xanto 443.
Averlino, Antonio v. Filarete.
Baccio da Montelupo 252.
Badile, Antonio 397.
Bagnacavallo (Bart. Ramenghi) 423.
Baldini, Baccio 153.
Baldovinetti, Alesso 124.
Balducci, Matteo 194.
Bambaja v. Busti.
Banco, Nanni di, 64. 65.
Bandinelli, Baccio 417.
Barili, Antonio e Giovanni 77. 439.
Barisini, Barnaba e Tommaso 29.
Barocci, Federico 421.
Barozzi, Jacopo detto il Vignola 231.
Bartolo, Domenico di, 197.
Bartolo, Taddeo di, 27.
Bartolomeo della Porta 261. 262. 263. 264.
Basaiti, Marco 165.
Bassano (Francesco, Jacopo, Gian Batt., Girolamo e Leandro) 397.
Bastiani, Lazzaro 165.
Battagio, Giovanni 54.
Battista di Giacomo 394.
Bazzi v. Sodoma.
Beccafumi, Domenico 275.
Begarelli Antonio 94.
Bellano, Bartolomeo 91.
Bellini, Gentile 161. 164.
Bellini, Giovanni 161. 163. 164.
Bellini, Jacopo 148. 161. 169.
Bembo, Bonifacio 365.
Benozzo di Lese 20. 122.
Benvenuti v. Ortolano.
Benvenuto, Girolamo di, 198.
Benvenuto di Giovanni 198.
Bergamo, Damiano da, 439.
Bergognone, Ambrogio 168. 445.
Bernardino di Mariotto 178.
Bernardo di Lorenzo 52.
Bernini, Lorenzo 230.
Bertoldo 71.
Bertoldo di Giovanni 97.
Bertucci, Giacomo 195.
Bertucci, Gio. Battista 195.
Bettino, Giovanni di, 48.
Bianchi Ferrari, Francesco 348.
Bigarelli, Guido (da Como) 4.
Bigordi v. Ghirlandaio.
Boateri, Giacomo 177.
Boccaccino, Boccaccio 365.
Boccaccino Camillo, 366.
Boccati, Giovanni 178.
Boldu, Giovanni 97.
Bologna, Giovanni da, 413, 418. 419. 434.
Boltraffio, Giovanni 294.
Bonconsiglio, Giovanni 97. il Marescalco 168.
Bonifazio (dei Pitati) 394, 397.
Bononi, Carlo 348.
Bonsignori, Francesco 168.
Bonvicino v. Moretto.
Bordon, Paris 396.
Borromini, Francesco 233.
Bortolotti, Antonio 348.
Botticelli, Sandro 128. 129 130. 153.
Botticini, Francesco 135.
Bramante 53. 54 211. 212. 213. 214. 217.
Bramantino, Bartolomeo Suardi detto il, 168.
Brandani, Federico 250.
Brazzi v. Rustico.
Bregno, Andrea 84. 100.
Briosco, Andrea detto il Riccio 91. 433. 434.
Bronzino, Angelo 420.
Brunelleschi, Fil. 38. 61. 439.
Bugiardini, Giuliano 268.
Buonarroti v. Michelangelo.
Buonfigli, Benedetto 180.
Busi, Giovanni detto Cariani 397.
Busti, Agostino detto il Bambaja 96.
Butinone, Bernardino 168.
Caliari, Paolo v. Veronese.
Cambiaso, Luca 423.
Campagna, Girolamo 259, 434
Campi, Antonio 366.
Campi, Bernardino 367.
Campi, Galeazzo 366.
Campi, Vincenzo 367.
Cane, Ottaviano 299.

Caparra, Nicolò Grosso detto il, 431.
Caporali, Bartolomeo 180.
Caporali, Gio. Battista 195.
Capponi, Luigi 84.
Caprarola, vedi Cola di Matteuccio.
Caprina, Meo del, 56.
Caradosso, Cristoforo Foppa detto il, 97.
Caravaggio, Polidoro da, 244. 334.
Cariani v. Busi.
Carnevale, Fra 178.
Carpaccio, Vittore 164.
Carrucci v. Pontormo.
Caselli, Cristoforo detto Temperello 350.
Castagno, Andrea del, 114. 445.
Castelbolognese Giovanni Bernardo da, 437.
Castello, Gio. Batt. 234.
Cattaneo Danese 434.
Cavalier d'Arpino 421.
Cavallini, Pietro 29.
Cecco, Francescuccio di, 177.
Cellini, Benvenuto 416. 434. 437.
Cesare da Sesto 297.
Cesari v. Cavalier d'Arpino.
Chiodarolo, Gian Maria 177.
Cima v. Conegliano.
Cimabue, Giovanni 13.
Cittadella v. Lombardi Alfonso.
Ciuffagni, Bernardo di Pietro 61. 66.
Civerchio, Vincenzo 168.
Civitali, Matteo 81.
Clementi v. Spani.
Coda, Benedetto 195.
Coducci, Mauro 58.
Cola dell'Amatrice 178.
Cola di Matteuccio da Caprarola 217.
Como, Guido da, 4.
Condivi, Ascanio 341.
Conegliano, G. B. Cima da, 165.
Conti, Bernardino de', 297.
Correggio 348. 349. 350. 351. 353. 355. 357. 358. 359. 360. 361. 363. 364.
Cosimo, Piero di, 138.
Cossa, Francesco del, 172. 445.
Costa, Ippolito 369.
Costa, Lorenzo 172. 445.
Cotignola, Bernardino e Francesco 197; Girolamo 423.
Cozzarelli, Giacomo 77.
Cozzarelli, Guidoccio 199.
Credi, Lorenzo di, 85. 134. 135.
Crivelli, Carlo 159.
Crivelli, Vittore 178.
Cronaca, Simone del Pollaiuolo detto il, 46. 251.
Daddi, Bernardo 17. 21.
Dalmata, Giovanni 84.
Damiano da Bergamo 439.
Daniele da Volterra 306. 342.
Danti, Vincenzo 253.
Da Ponte, Famiglia detta i Bassano 397.
Del Grano v. Grano.
Desiderio da Settignano 78. 80. 81. 427.
Dolci, Giovannino de', 52.
Domenico di Bartolo 198.
Domenico Veneziano 115. 124.
Donatello 61. 62. 64. 65. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 445.
Dossi, Dosso 347.
Duccio, Agostino d'Ant. 49. 76.
Duccio di Buoninsegna 22.
Fabriano, Gentile da, 168. 177.
Falconetto, Gian Maria 236.
Fancelli, Luca 45.
Fattore v. Penni.
Ferrari, Defendente 299.
Ferrari, Gaudenzio 296. 299.
Ferrucci, Andrea 252.
Fiesole, Giovanni da, v. Angelico.
Fiesole, Mino da, 78. 81. 82.
Filarete, Antonio Averlino detto, 122.
Finiguerra, Maso 99.
Fiorenzo di Lorenzo 180.
Firenze, Andrea da, v. Andrea.
Folchetti, Stefano 178.
Fontana, Orazio 443.
Foppa, Cristoforo v. Caradosso
Foppa, Vincenzo 168.
Forlì v. Melozzo da.
Formentone, Tommaso 57.
Formigine v. Marchesi Andrea.
Foschi, Sigismondo 195.
Fossano, Ambrogio da, v. Bergognone.
Francavilla, Pietro 434.
Francesca, Pietro della, 124. 125. 146. 170. 212.
Francesco di Borgo S. Sepolcro 52.
Francesco di Giorgio 77. 198.
Francesco di Stefano v. Pesellino.
Francesco da Volterra 20.
Francescuccio di Cecco 177.
Francia, Francesco Raibolini detto il, 172. 174. 348. 445.
Francia, Giacomo 174.
Francia, Giulio e Giovanni Battista 174. 176.
Franciabigio 268.
Francucci v. Innocenzo da Imola.
Fungai, Bernardino, 199.
Gabriele di Giovanni da Como 217.
Gaddi, Taddeo e Agnolo 17.
Gagini, Domenico 92.
Galasso (Matteo Piva) 172.
Garbo, Raffaellino del, 134.
Garofalo, Benvenuto Tisi detto il, 346.
Gatti, Bernardino v. Sojaro.
Gentile da Fabriano 168. 177.
Geremia, Cristoforo 97.
Gerini, Nicolò di Pietro 17.
Ghiberti, Lorenzo 61. 62. 427. 445.
Ghirlandaio, Domenico 128. 132.
Ghirlandaio, Ridolfo del, 268.
Ghisi, G. B. 365.
Ghissi Francesco v. Francescuccio di Cecco.
Giacomo, Battista di, 394.
Giacomo da Pietrasanta 52.
Giacomo da Ulma 445.
Giampietrino, Gian Pietro Rizzi detto, 297.
Giambologna v. Bologna.
Giocondo, Fra, 57. 217. 229.
Giomo del Sodoma (Girolamo Magagni) 276.
Giorgio, Mastro (Andreoli) 442.
Giorgio, Stefano di, v. Sassetta
Giorgione 370. 371. 372. 373.
Giottino v. Tommaso di Stefano.
Giotto 13. 14.
Giov. Francesco da Rimini 195.
Giovanni da Milano 17.
Giovanni da Verona 439.
Giovanni di Bettino 48.
Giovanni di Paolo 198.
Giovanni di Pietro 195.
Giovanni Pisano 9, 12.
Giovenone, Girolamo 299.
Girolamo di Benvenuto 198.
Girolamo da Carpi 222.
Girolamo del Pacchia 275.
Giulio Romano v. Romano.
Giunta 13.
Gobbo, Cristoforo Solari detto il, 96.
Gozzoli, v. Benozzo di Lese.
Granacci, Francesco 272.
Grandi, Ercole 346.
Grano, Giorgio Gandini del, 359.
Grosso v. Caparra.
Guglielmo, Fra 8.
Guido da Como 4.
Guido da Siena 13. 22.
Ibi, Sinibaldo 195.
Ingegno (Andrea di Aloigi) 182.
Innocenzo da Imola (Francucci) 423.
Isaia da Pisa 84.
Jacopo da Faenza, 161.
Jacopo della Quercia 61. 76. 77.
Lamberti, Nicolò di Piero 61.
Lanciano v. Renzi.
Landi, Neroccio 198.
Landini, Taddeo 413.
Lanino, Bernardino 299.
Laurana, Francesco 93.

Laurana, Luciano da, 53. 222.
Laureti, Tommaso 418.
Leonardo 134. 212. 261. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292.
Leonbruno, Lorenzo 365.
Leoni, Leone 413. 418. 434.
Leoni, Pompeo 418.
Leopardi, Alessandro 85. 101.
Liberale da Verona 168.
Licinio Bernardino 394.
Lippi, Filippino 106. 131. 278.
Lippi, Fra Filippo 118. 121. 122. 445.
Lombardi, Alfonso 259.
Lombardi, Antonio 58. 100.
Lombardi, Pietro 58. 100.
Lombardi, Tullio 58. 100.
Lorenzetti, Ambrogio 26.
Lorenzetti, Pietro 26.
Lorenzetto 261.
Lorenzo di Mariano v. Marrina.
Lorenzo di Pietro v. Vecchietta.
Lorenzo da Viterbo 178.
Lotto, Lorenzo 373. 377. 380.
Luciani v. Sebastiano del Piombo.
Luini, Bernardino 294.
Macrino d'Alba 299.
Maderna, Carlo 229. 233.
Magagni, Girolamo v. Giomo.
Magni, Cesare 297.
Maiano, Benedetto da, 46. 78. 84. 439.
Maiano, Giuliano da, 52.
Mainardi, Bastiano 134.
Malosso, G. B. Trotti 369.
Manni, Giannicola 195.
Mantegazza (Fratelli) 54. 96.
Mantegna, Andrea 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 248.
Marcantonio (Raimondi) 306. 331.
Marchesi, Andrea detto il Formigine 235.
Marchesi, Girolamo da Cotignola 423.
Marchetti, Marco 197.
Marcillat, Guglielmo di, 445.
Marco d'Oggiono 297.
Marconi, Rocco 396.
Marescalco v. Bonconsiglio.
Mariotto, Bernardino di, 178.
Marrina, Lorenzo di Mariano detto il, 77.
Martini, Francesco di Giorgio 77. 198.
Martini, Simone 24.
Masaccio 76. 104. 106. 107. 131.
Masolino da Panicale 106. 107.
Matteo di Giovanni 198.
Maturino Fiorentino 244.
Mazzola-Bedoli, Girolamo 361.
Mazzola, Filippo 361.
Mazzola, Francesco v. Parmigianino.
Mazzola, Lodovico (Mazzolino) 346.
Mazzola, Michele 350.
Mazzola, Pier Ilario 350.
Mazzolino 346.
Mazzoni, Giulio 222. 250.
Mazzoni, Guido 93.
Meldolla, Andrea detto lo Schiavone 397.
Melozzo da Forlì 142. 145. 146. 150. 212.
Melzi, Francesco 292.
Meo del Caprina 56.
Mesastris, P. A. 178.
Messina, Antonello da, 160. 161. 163.
Michelangelo 220. 223. 224. 226. 229. 230. 261. 276. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 420.
Michelozzo 46. 67. 68. 75.
Milano, Giovanni da, 17.
Mino v. Fiesole.
Mino del Reame 84.
Monaco, Lorenzo 115.
Montagna, Bartolomeo 165. 168.
Montelupo, Baccio da, 252.
Montelupo, Raffaello da, 252.
Montorsolo, Giov. Ang. da, 260.
Moretto (Bonvicino Aless.) 402.
Moroni G. B. 397.
Motis, Cristoforo de, 445.
Murano, Antonio da, 159.
Nanni di Banco 64. 65.
Napoletano, Francesco 297.
Nelli, Ottaviano 177.
Neroccio v. Landi.
Neroni, Bartolomeo v. Riccio.
Nicolò d'Arezzo 65.
Nicolò da Foligno v. Alunno.
Nicolò dall'Arca 93.
Nicolò di Pietro v. Gerini.
Nicolò Pisano 6. 329.
Nuzi, Allegretto 177.
Oggiono, Marco d', 297.
Orcagna, Andrea 10. 17. 21.
Orcagna, Leonardo 17.
Ortolano (G.B. Benvenuti) 346.
Pacchia, Girolamo del, 275.
Pacchiarotto, Giacomo 199.
Pagni, Benedetto 365.
Palladio, Andrea 238. 239. 240. 411.
Palma, Antonio 394.
Palma, Jacopo (Giovane) 375.
Palma, Jacopo (Vecchio) 373. 375.
Palmerucci, Guido 177.
Palmezzano, Marco 195.
Pandino, Antonio da, 445.
Pandolfo di Ugolino 445.
Paolo Romano v. Treccone.
Parmigianino (Mazzola Francesco) 361.
Passarotti, Bartolomeo 426.
Pasti, Matteo de, 49. 97.
Pastorini, Pastorino 445.
Pastura (Antonio del Massaro) 190.
Pellegrini v. Tibaldi.
Penni, Giov. Fr. detto il Fattore 327. 329. 334.
Pericoli v. Tribolo
Perin del Vaga v. Vaga.
Perugino (Pietro Vannucci) 85. 128. 134. 182. 184.
Peruzzi, Baldassarre 220. 229. 275.
Pesellino 126.
Piazza, Albertino, Martino e Calisto 365.
Pietrasanta, Giacomo da, 52.
Piero di Lorenzo detto Piero di Cosimo v. Cosimo.
Piero di Puccio 20.
Piero d'Ancona 261.
Pintoricchio (Bernardino di Betto) 129. 188. 190. 194. 249.
Piombo v. Sebastiano.
Pisanello (Antonio Pisano) 96. 167. 169.
Pisano Andrea, 10. 12. 62.
Pisano, Giovanni, 9. 12.
Pisano, Nicolò 6. 329.
Pitati v. Bonifazio.
Piva v. Galasso.
Polidoro v. Caravaggio.
Polidoro Veneziano (Polidoro de' Renzi da Lanciano detto) 396.
Pollaiuolo (Antonio e Piero) 85. 125.
Pollaiuolo Simone v. Cronaca.
Pomarancio (Cristoforo Roncalli) 422.
Pomarancio (Nicolò Circignani) 422.
Pontelli, Baccio 52.
Pontormo (Jacopo Carrucci) 227.
Pordenone (Giov. Ant. de Corticelli) 393. 394.
Porta, Giacomo della, 232.
Porta, Guglielmo della, 416.
Predis, Antonio de, 284.
Primaticcio, Francesco 365.
Procaccini, Camillo 423.
Procaccini, Ercole 423.
Procaccini, Giulio Ces. 423.
Puligo, Domenico 272.
Pupini, Biagio 423.
Quercia, Jacopo della, 61. 76.
Raffaello, 10. 195. 221. 249. 261. 276. 311. 312. 313. 314 315. 316. 317. 318. 320. 322. 324. 326. 327. 328. 329. 330. 444.
Raibolini v. Francia.
Raimondi v. Marcantonio.
Ramenghi v. Bagnacavallo.
Renzi, Polidoro de', 396.
Riccio, Andrea v. Briosco.
Riccio, Bartolomeo (Neroni) 276.

Riccio, Dom. (Brusasorci) 397.
Rimini, Giovanni Francesco da, 195.
Rinaldo Mantovano 365.
Rizzo, Antonio 58. 100.
Robbia, Andrea della, 74.
Robbia, Giovanni della, 74.
Robbia, Luca della, 10. 61. 72. 427.
Roberti, Ercole de', 172.
Robusti, Jacopo v. Tintoretto.
Roccatagliata, Nicolò 434.
Rodari, Tommaso 59.
Romani, Girolamo v. Romanino.
Romanino (Romani) 402.
Romano, Antonazzo 194.
Romano, Giulio 222. 223. 250. 327. 329. 334. 364.
Romano, Paolo 82.
Rondani, Franc. Maria 359.
Rondinelli, Nicolò 197.
Rosselli, Cosimo 138. 262.
Rossellino, Antonio, 80. 81.
Rossellino, Bernardo 48. 51. 80. 224
Rossetti, Biagio 55.
Rossi, Francesco (Salviati) 420.
Rossi, Properzia de', 259. 260.
Rosso Fiorentino 272.
Rovezzano, Benedetto da, 252.
Rustici, Giov. Fr. 253.
Rustico (Lorenzo Brazzi) 276.
Rusuti, Filippo 29.
Sabbattini, Lorenzo 423.
Salaino, Andrea 297.
Salerno, Andrea da, 334.
Salimbeni, Jacopo e Lorenzo 177.
Salviati v. Rossi Francesco.
Samacchini, Orazio 426.
Sangallo il Giovane, Antonio da, 217. 229.
Sangallo, Francesco da, 434.
Sangallo, Giuliano da, 51. 224.
Sangallo Seniore, Antonio da, 51.
San Giorgio, Eusebio da, 194.
Sanmicheli, Michele 236.
Sano di Pietro 198.
Sanseverino v. Salimbeni.
Sanseverino, Lorenzo giovine da, 178.
Sansovino, Andrea 253. 255.
Sansovino, Jacopo 235. 236. 257. 259. 434.
Santi, Giovanni 177. 311.
Sarto, Andrea del, 270. 272. 419.
Sassetta (Stefano di Giorgio) 198.
Savoldo, Girolamo 402.
Scaletti, Leonardo 195.
Scamozzi, Vincenzo 237.
Scarpagnino, Antonio 59.
Scarsella, Ippolito detto lo Scarsellino 348.
Schiavone (Andrea Meldolla) 397.
Sebastiano Luciani, del Piombo 342. 373. 376. 377.
Serlio, Sebastiano 231. 250.
Sesto, Cesare da, 297.
Settignano, Antonio da, 80.
Settignano, Desiderio da, 78. 80. 81. 427.
Siena, Guido da, 13. 22.
Signorelli, Luca 146.
Sodoma (G. A. Bazzi) 273. 274. 275.
Sojaro (Gatti Bernardino) 369.
Solari, Cristoforo v. Gobbo.
Solari v. Lombardi Pietro.
Solario, Andrea 294.
Spagna (Giovanni di Pietro) 195.
Spani, Prospero (Clementi) 261
Spanzotti, Martino 445
Sperandio 97.
Spinelli, Nicolò di Forzore 97.
Spinello Aretino 17.
Squarcione Francesco 146. 148.
Stefano da Verona 165.
Suardi (Bramantino) 168.
Tacca, Pietro 413.
Taccone, Paolo detto Romano 85.
Taddeo di Bartolo 27.
Tamarocci, Cesare 177.
Tatti Jacopo v. Sansovino.
Terribilia, Antonio 235.
Tibaldi, Pellegrini Pellegrino 235. 425. 445.
Tiberio d'Assisi 195.
Tintoretto (Jacopo Robusti) 402. 404.
Tisi v. Garofalo.
Tiziano (Vecellio) 276. 380 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 390. 393.
Tommaso di Stefano 17.
Tonducci, Giulio 195.
Torbido, Francesco detto il Moro 397.
Torriti, Jacopo 29.
Traini, Francesco 21.
Triachini, Bartolomeo 235.
Tribolo (Pericoli) 255. 259 260. 416.
Trotti, G. B. v. Malosso.
Tura, Cosimo 172.
Uccello, Paolo 112. 124. 445.
Udine, Giovanni da, 249. 328 334.
Ugolino, Pandolfo di, 445.
Ulma, Giacomo da, 445.
Utili, G. B. 195.
Vaga, Perin del, 250. 445.
Vannucci v. Perugino.
Vasari, Giorgio 230. 420. 421.
Vecchietta, Lorenzo 77. 198.
Veneziano, Agostino 306.
Veneziano, Antonio 20.
Veneziano, Domenico 115. 124
Venusti, Marcello 341.
Verona, Giovanni da, 439.
Verona, Liberale da, 168.
Veronese (Paolo Caliari) 404. 405. 407. 411.
Verrocchio, Andrea 85. 86. 88. 89. 90. 91. 134. 146. 277.
Vignola (Jacopo Barozzi) 231.
Vinci, Pierino da, 418. 434.
Viterbo, Lorenzo da, 178.
Viti, Timoteo 177. 311.
Vittoria, Alessandro 259. 434
Vivarini, Alvise 159. 160.
Vivarini, Antonio 159.
Vivarini, Bartolomeo 159.
Volterra, Daniele Ricciarelli da, 306. 342.
Volterra, Francesco da, 20.
Zacchi, Zaccaria 260.
Zaganelli v. Cotignola.
Zenale, Bernardino 168.
Zuccari, Federico e Taddeo 420.
Zuccati, Sebastiano 380.

ERRATA

Pag. 323 - Fig. 348. Raffaello: L'incendio di Borgo, Vaticano.

CORRIGE

Fig. 436 - Raffaello: Eliodoro scacciato dal tempio. Roma, Vaticano.

Pag. 418, riga 20, aggiungere: (fig. 442). Altri scultori notevoli di quel momento furono PIERINO DA VINCI (1520? -